

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
LARISSA DA COSTA COUTRIM CARIDADE

**AS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE:
TRANSCRIÇÃO PARA O CONTRABAIXO**

RIO DE JANEIRO

2013

Larissa da Costa Coutrim Caridade

**AS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE:
TRANSCRIÇÃO PARA O CONTRABAIXO**

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Música (Musicologia), Escola de Música
da Universidade do Rio de Janeiro, como
requisitos parcial à obtenção do título
de Mestre em Música (Musicologia).

Orientador: Aloysio Fagerlande

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2013

AGRADECIMENTOS

A aloysio, por me acompanhar durante a presente pesquisa, pela sua leitura atenta e musical e pela amizade que demonstrou durante o decorrer do mestrado.

A Thiago e Àlea, pela amizade incondicional e atemporal, embora sempre longe, sempre ao meu lado.

A André Cardoso pelo importante apoio profissional e acadêmico, um grande exemplo de diretor, professor e maestro.

À família, pelo apoio sempre.

A Saulo Mello, Andrea Spada e Antonio Arzolla, contrabaixistas amigos que sempre acreditaram no meu trabalho e me ajudaram durante todo o processo.

A Paulo Dantas, que tanto dividiu e me acompanhou nestes últimos meses de pesquisa.

RESUMO

CARIDADE, Larissa da Costa Coutrim. **As 16 Valsas para fagote solo de Francisco Mignone: Transcrição para o contrabaixo**. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Musicologia)- Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Este trabalho trata do processo de transcrição das *16 valsas para fagote solo*, de Francisco Mignone, e o objetivo geral é uma edição dessas transcrições. No primeiro capítulo comenta-se a trajetória do contrabaixo solista, dentro do conceito histórico geral e nacional, bem como a questão terminológica, vista aqui como uma causa das muitas teorias díspares sobre o assunto. No segundo capítulo, segue-se análise da prática da transcrição, que ilustra nossa visão de reelaboração musical e recriação, com foco na figura do transcritor. Na argumentação sobre as escolhas compara-se esta prática com a tradução literária poética, adentrando de maneira ainda que superficial nos conceitos de Semiótica e na literatura de Haroldo de Campos, no que concerne à teoria da tradução. Acrescentou-se um item acerca do idiomatismo de ambos os instrumentos, bem como um quadro comparativo de suas valências e carências. No terceiro capítulo, além de breve comentário biográfico sobre Francisco Mignone, apresenta-se a transcrição das Valsas, comentada e exemplificada, seguida da edição final. Procedimentos como alteração de oitavas, transposição de tonalidade, inclusão de recursos idiomáticos e eventuais sugestões interpretativas também fazem parte do processo, bem como notas sobre dúvidas de cunho editorial.

Palavras-chave: Transcrição, Contrabaixo, Valsas, Mignone, Fagote.

ABSTRACT

CARIDADE, Larissa da Costa Coutrim. **As 16 Valsas para fagote solo de Francisco Mignone: Transcrição para o contrabaixo.** Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Musicologia)- Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

This dissertation presents the process of transcribing, for Double Bass, the *16 valsas para fagote solo* (sixteen waltzes for solo Bassoon), by Francisco Mignone. Our main goal is to produce an edition of these transcriptions. The first chapter explores the development of the Double Bass as a solo instrument, within the historical context of Brazil and the world. It also addresses the possibility of terminology being a cause to the many conflicting theories on the Double Bass development. Chapter two provides an analysis of the practice of transcription which illustrates our view of it as reworking and re-creation of preexisting music, with a focus on the role of the transcriber. We approach the choices made in these processes through a comparison of musical transcription with the translation of poetry, and superficially explore the field of Semiotics and the writings of Haroldo de Campos as they relate to the theory of translation. Also addressed in this chapter is the idiomatic nature of the Double Bass and the Bassoon as well as a table comparing their valences and weaknesses. The third chapter contains a brief commentary on Francisco Mignone's life and then our transcriptions of the Waltzes with commentaries and examples, followed by the final edition. Procedures such as octave changes, key transpositions, inclusion of idiomatic resources and some interpretative suggestions are also included, along with editorial notes.

Keywords: Transcription, Double bass, Waltzes, Mignone, Basson.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1, página 34: Vivaldi, Antonio. *Concerto em Si menor*, opus 3 n° 10, peça original para quatro violinos, orquestra de cordas e contínuo, composto em 1712.

Figura 2, página 34: Bach, Johann S. *Concerto para quatro cravos* BWV 1065, transcrição do *Concerto em Si menor* de Vivaldi, exibido no exemplo anterior. Bach, J. S. (1992) *Concertos for two or more harpischords*.

Figura 3, página 35: Bach, Johann S. *Partita em Mi maior* BWV 1006 (1731).

Figura 4, página 35: Bach, Johann S. *Cantata* BWV 29 (1720).

Figura 5, página 36: Monteverdi, Claudio. *Orfeu*. Toccata.

Figura 6, página 38: Beethoven, L. Van. *Sinfonia 3*, II movimento.

Figura 7, página 39: Liszt, Franz. Transcrição para piano solo da *Sinfonia 3* de L. Van Beethoven, II movimento.

Figura 8, página 53: Quadro idiomático do contrabaixo.

Figura 9, página 54: Quadro idiomático do fagote.

Figura 10, página 59: *6° Valsa brasileira*, versão original, compasso 1 ao compasso 5.

Figura 11, página 59: *6° Valsa brasileira* transcrita, compasso 1 ao 5.

Figura 12, página 59: A tessitura do contrabaixo.

Figura 13, página 59: A tessitura do fagote.

Figura 14, página 60: *Valsa +1 $\frac{3}{4}$* , compasso 1 ao 5.

Figura 15, página 60: *Valsa +1 $\frac{3}{4}$* transcrita, compasso 1 ao 5.

Figura 16, página 61: *Valsa Macunaíma*, Manuscrito. Compassos 13 ao 22.

Figura 17, página 61: *Valsa Macunaíma*, Edição Funarte. Compassos 13 ao 22.

Figura 18, página 62: *Valsa Macunaíma*, edição LRQ. Compassos 13 ao 23.

Figura 19, página 62: *Valsa Macunaíma*, nossa edição. Compassos 8 ao 22.

Figura 20, página 63: *Valsa aquela modinha que o Villa não escreveu* oitavada, compassos 6 ao 12.

Figura 21, página 64: *Valsa brasileira n°6 para piano solo*,

Figura 22, página 65: *6° Valsa brasileira para o fagote solo*, compassos 1 ao 23.

Figura 23, página 66: *6° Valsa brasileira*, compassos 35 ao 39. Trecho que permaneceu na oitava original.

Figura 24, página 66: *6° Valsa brasileira*, compassos 46 ao 52. Trecho que permaneceu na oitava original.

Figura 25, página 66: *6° Valsa brasileira*, compassos 53 ao 59. Trecho que permaneceu na oitava original.

Figura 26, página 67: *6° Valsa brasileira*, compassos ilustrativos do recurso usado sul tasto, nos compassos 48 e 52.

Figura 27, página 67: *6º Valsa brasileira*, indicações de caráter omitidas nos compassos 62 e 82, ambos os trechos circulados em vermelho.

Figura 28, página 68: *Valsa Mistério...* oitavada, com exceção dos compassos 43 ao 70.

Figura 29, página 69: *Valsa de outra esquina* na tonalidade original, compassos 52 ao 60.

Figura 30, página 70: *Valsa de outra esquina* transcrita, compassos 52 ao 60.

Figura 31, página 71: *Valsa em Si bemol menor* oitavada, compassos 1 ao 13.

Figura 32, página 72: *Valsa em Si bemol menor* oitavada e transposta para Lá bemol menor.

Figura 33, página 72: *Valsa em Si bemol menor* sem alterações.

Figura 34, página 72: *Valsa em Si bemol menor* transcrita, compassos 1 ao 7.

Figura 35, página 73: *Valsa em Si bemol menor* transcrita, compassos 41 ao fim estão uma oitava acima.

Figura 36, página 73: manuscrito da *Valsa em Si bemol menor*, exemplificando a notação confusa em círculo vermelho, compasso 31.

Figura 37, página 74: *Valsa-choro* oitavada, compasso 8 ao 16.

Figura 38, página 74: *Valsa-choro* oitavada, mas mantendo trecho dos compassos 8 ao 16 conforme a versão original.

Figura 39, página 75: *Valsa-choro*, manuscrito. Dúvidas sobre a notação, compasso 51.

Figura 40, página 76: *Valsa Apanhei-te meu cavaquinho*, Ernesto Nazareth, compassos 1 ao 4.

Figura 41, página 76: *Valsa Apanhei-te meu fagotinho*, Francisco Mignone, compassos 1 ao 4.

Figura 42, página 77: *Valsa Apanhei-te meu cavaquinho*, Ernesto Nazareth, compassos 16 ao 20.

Figura 43, página 77: *Valsa Apanhei-te meu fagotinho*, Francisco Mignone, compassos 13 ao 21.

Figura 44, página 78: Manuscrito da *Valsa Apanhei-te meu fagotinho*, exemplo de notação confusa. Compassos 31 e 32, e 40.

Figura 45, página 78: Manuscrito da *Valsa Apanhei-te meu fagotinho*, compassos 50 ao 53.

Figura 46, página 78: *Valsa +1 ¾* em Fá# menor, compassos 1 ao 5.

Figura 47, página 79: *Valsa +1 ¾* em Mi menor, compassos 1 ao 5.

Figura 48, página 79: *Valsa +1 ¾* oitavada, compassos 37 ao 49.

Figura 49, página 80: *Valsa Declamada*, na tonalidade de Lá bemol menor, compassos 1 ao 4.

Figura 50, página 80: *Valsa Declamada* na tonalidade de Sol menor, compassos 1 ao 4.

Figura 51, página 84: *Valsa primeiro amor* Op. 4, Pattapio Silva. Compassos 1 a 5.

Figura 52, página 84: *Pattapiada*, Francisco Mignone, compassos 1 ao 4.

Figura 53, página 84: *Valsa primeiro amor* Op. 4, Pattapio Silva. Compassos 52 ao 56.

Figura 54, página 85: *Valsa Pattapiada*, Francisco Mignone, compassos 36 ao 39.

Figura 55, página 86: Valsa *a boa páscoa para você, Devos!* na tonalidade original. Compassos 33 ao 38.

Figura 56, página 87: Valsa *a boa páscoa para você, Devos!*, transcrita. Compassos 33 ao 38.

Figura 57, página 87: Valsa *quase modinheira* oitavada, compassos 1 ao 7.

Figura 58, página 88: Valsa *quase modinheira* em Sol menor, compassos 1 ao 7.

Figura 59, página 88: manuscrito da Valsa *quase modinheira*, exemplo de dúvida sobre a notação. Compassos 52 a 57.

Figura 60, página 87: Valsa *ingênua* em Lá menor oitavada, compassos 27 ao 46.

Figura 61, página 88: Valsa *ingênua* em sol menor oitavada, compassos 27 ao 46.

Figura 62, página 89: Valsa *A escrava que não era Isaura*, compassos 1 ao 6.

Figura 63, página 90: Valsa *A escrava que não era Isaura*, compassos 50 ao 54.

Figura 64, página 90: Valsa *A escrava que não era Isaura*, compassos 44 ao 46.

Figura 65, página 91: Valsa *A escrava que não era Isaura*, compassos 55 ao 60.

Figura 66, página 91: Valsa *Macunaíma* transcrita para Dó menor, compasso 23 ao 28.

Figura 67, página 92: Valsa *Macunaíma*, transcrita para Dó menor, compassos 23 ao 28.

Figura 68, página 120: Quadro explicativo de **tessitura**, Glossário.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O CONTRABAIXO	15
1.1 O Contrabaixo solista- panorama histórico.....	15
1.2 O contrabaixo solista no brasil.....	19
2. A TRANSCRIÇÃO	26
2.1 Conceito	26
2.2 A importância	29
2.3 Contexto histórico.....	32
2.4 Transcrição musical e tradução literária.....	43
2.5 A transcrição para o contrabaixo no brasil.....	46
2.6 Idiomatismo	47
2.6.1 Quadro idiomático do contrabaixo.....	50
2.6.2 Quadro idiomático do fagote.....	53
3. AS VALSAS	55
3.1 Contextualização histórica.....	55
3.2 Metodologia.....	56
3.3 As 16 Valsas: notas sobre a transcrição	62
3.3.1 <i>Aquela modinha que o Villa não escreveu</i>	62
3.3.2 <i>6° Valsa Brasileira</i>	64
3.3.3 <i>Mistério...(quanto amei-a!) Valsa doentia</i>	68
3.3.4 <i>Valsa de Outra Esquina</i>	69
3.3.5 <i>Valsa em Sib menor</i>	71
3.3.6 <i>Valsa-Choro</i>	73
3.3.7 <i>Valsa improvisada</i>	75
3.3.8 <i>Apanhei-te meu fagotinho (valsa-paródia)</i>	76
3.3.9 <i>+1 ¾</i>	78
3.3.10 <i>Valsa declamada – o viúvo</i>	80
3.3.11 <i>Pattapiada</i>	81
3.3.12 <i>A boa páscoa para você, Devos!</i>	83
3.3.13 <i>Valsa quase modinheira</i>	85
3.3.14 <i>Valsa ingênua</i>	86
3.3.15. <i>A escrava que não era Isaura (valsa sem quadratura)</i>	88

3.3.16 <i>Macunaíma – a valsa sem caráter</i>	91
3.4 A edição	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
GLOSSÁRIO DE TERMOS E CONCEITOS	119
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende ampliar a literatura brasileira do contrabaixo solista, através da transcrição das *16 Valsas para fagote solo*, de autoria de Francisco Mignone.

Procuraremos abordar diversas questões relacionadas ao assunto, tais como aspectos históricos do contrabaixo, tanto no panorama internacional como brasileiro; a transcrição, seus conceitos e aspectos práticos, discutindo aspectos importantes como o idiomatismo; a edição para o contrabaixo em si, utilizando nossa experiência enquanto contrabaixista para procurar melhores soluções interpretativas.

A literatura solista original para o contrabaixo, tal como a conhecemos, começou a ser produzida tardiamente, no final do século XIX e séc XX. Se o compararmos a outros instrumentos da família das cordas, podemos afirmar que esse atraso no desenvolvimento de seu repertório foi causado por um reconhecimento tardio de suas possibilidades, dada a grande variedade de formas, tamanhos, afinações, tipos de arco e numeros de cordas, que caracterizaram uma ausência de padronização das técnicas de construção e performance por cerca de três séculos (BORÉM, 1995, p. 26). Ainda hoje, o instrumento não possui um padrão fixo para sua construção, sendo muito comuns as adaptações à anatomia individual de cada contrabaixista. É importante frisar que sua evolução técnica, com o surgimento das primeiras grandes escolas de contrabaixo no século XIX, foi potencializada por grandes professores contrabaixistas e virtuosos, como Domenico Dragonetti (1763-1846), Giovanni Bottesini (1821-1889), Ítalo Caimmi (1871-1964), Hans Fryba (1899-1986), dentre muitos outros que não só compunham e apresentavam-se em público, como formavam novos instrumentistas, divulgando assim a técnica, o repertório e o potencial do contrabaixo. O interesse pelo contrabaixo solista também contribuiu para modificar sua estrutura, pois uma certa agilidade precisava ser viabilizada, seja pela padronização de uma afinação funcional, ou por novas formas anatômicas e acessórios que possibilitassem uma execução mais cômoda. Esse desenvolvimento técnico e estutural liga-se naturalmente à evolução da orquestra e à busca pelos timbres específicos de cada instrumento característico do século XIX (Ibid, p. 26).

É importante lembrar que a aproximação entre compositores e intérpretes, bastante notável a partir do século XX, é um ponto-chave no crescimento do repertório do contrabaixo (BORÉM, 1995, p. 27).

É oportuno ilustrar o que tem sido feito no Brasil, no que concerne o contrabaixo solista. A pesquisa musicológica e de performance tem sido representada por poucos mas dedicados professores, que se dispuseram a estudar, editar e registrar documentos e obras. Dentre eles destacam-se os contrabaixistas e pesquisadores Sonia Ray (Universidade Federal de Goiânia - UFG) e Fausto Borém (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG), importantes ícones deste processo de valorização do instrumento.

Como ficou dito, o repertório para contrabaixo solista sem acompanhamento no Brasil, do período anterior ao século XX, é bastante escasso. Basta dizer que a primeira peça de que se tem registro data de 1979. Trata-se de *Reinvenção, solilóquio e reconciliação*, de Pedro Cameron (1948). A transcrição, dentro desse contexto, torna-se um importante recurso para preencher essas lacunas, e ter acesso às músicas escritas por grandes compositores.

Uma das questões centrais desta pesquisa é estabelecer o conceito de transcrição. Essa prática vem sendo abordada de diferentes pontos de vista, uma vez que se liga intimamente à recepção da obra, da ótica e da percepção individual, ou seja, da leitura do transcritor. Segundo Figueiredo (2012, p. 102), o ato de transcrever é precedido da leitura do texto, ou de qualquer objeto que possua um significado, seja ele uma foto, um poema, uma escultura ou uma peça musical. Assim, os significados das palavras fidelidade e autenticidade tornam-se absolutamente relativos. Pesquisamos vários autores adeptos dessa corrente de pensamento, mas Pereira (2011) e Bota (2008) são os mais citados.

A importância da transcrição está vinculada a conceitos históricos que caracterizam a valoração da mesma, e estão em constante câmbio, obviamente de acordo com o contexto em que estão inseridos. Além disso, é importante notar que a transcrição passa por essa “digestão” individual, sendo intrinsecamente ligadas a um fator subjetivo, que engloba todo um contexto cultural, além de histórico.

Abordar algumas das diferentes maneiras de como a transcrição foi vista no decorrer dos séculos nos fornecerá uma boa base para ilustrar a idéia que defendemos neste

trabalho, que é trazer a transcrição musical como um processo de composição, dentro do conceito de recriação e reelaboração musical.

A idéia de comparar a transcrição e a tradução literária nasce da visão de que a mensagem a ser transmitida na música possui uma certa semelhança com a poesia, quando traduzida para uma outra língua. No sentido de impossibilidade da tradução integral, de se traduzir determinados termos e sonoridades poéticas, ambas possuem suas próprias particularidades idiomáticas de toda uma linguagem, cultura e contexto histórico (SABBATO, 2002, p.2). Seguindo nesta direção, tivemos como base alguns autores tradutores cuja eficiência metodológica acreditamos, como Haroldo de Campos, em seu livro *A Arte no Horizonte do Provável* (2010). O conceito de autenticidade e fidelidade é uma grande questão a se discutir, pois está diretamente relacionada a visão ontológica da obra.

A transcrição das Valsas de Mignone envolveu uma pesquisa sobre o fagote e o contrabaixo, estabelecendo sugestões interpretativas, procurando timbres, adaptando e reorganizando as frases, traduzindo as idéias musicais para determinadas linguagens idiomáticas, resolvendo os problemas de tessitura e articulação, a fim de que o resultado final fosse a transmissão da intenção musical original do compositor (GONÇALVES, 2004, p.2).

Foi também de fundamental importância trazer informações sobre a trajetória e a época em que viveu o compositor, para melhor situá-lo historicamente.

O processo prático de transcrição das valsas incluiu uma editoração dos manuscritos originais, já que existem muitas diferenças entre as edições e as gravações. Consideramos o registro sonoro de Noël Devos tão importante quanto a versão original destas partituras. Por isso o tomamos como base, pela grande proximidade do fagotista com Mignone, que possivelmente forneceu, à parte, instruções interpretativas a Devos, sem indicá-las na partitura.

Após editoradas, as valsas foram analisadas, inicialmente com relação à tessitura, ao registro em que soam no fagote, e ao nível de dificuldade de andamento e saltos.

A primeira alteração foi de modificar a oitava notada para uma oitava acima, já que o contrabaixo é um instrumento transpositor, e soa sempre uma oitava abaixo da música notada.

Após essa modificação, quando a valsa em questão mantinha-se nos limites da tessitura do contrabaixo, o que raramente acontecia, a peça não precisava ser alterada, salvo nos momentos em que incluímos algum recurso idiomático do instrumento, como efeitos, ou eventualmente alguma sugestão interpretativa, como arcadas e dedilhados.

No caso de notas fora da tessitura, ou sonoramente comprometidas por se situarem no limite do instrumento, adotamos soluções de transposição. Foi priorizada a relação intervalar de toda a obra, mas não se excluiu a possibilidade de alterar as oitavas apenas nos trechos críticos. O objetivo foi não comprometer a idéia musical.

Outros problemas, como tonalidades extremamente difíceis pela quantidade de acidentes, andamentos demasiado rápidos e grandes saltos, são fatores a exigirem alguma intervenção, quando a dificuldade em questão inviabilizar a execução.

Optamos por discorrer sobre o contrabaixo, a prática da transcrição, e o idioma dos instrumentos em foco nesta pesquisa, visando melhor alcançarmos o nosso objetivo final: a transcrição das *16 valsas para o fagote solo*, de Francisco Mignone, para o contrabaixo.

1. O CONTRABAIXO

1.1 O Contrabaixo solista- panorama histórico

Segundo Fausto Borém (1995, p. 2), enquanto na segunda metade do século XVII o virtuosismo de instrumentos como o violino foi amplamente explorado, o contrabaixo só vem a alcançar um período de considerável evolução técnica a partir do século XIX.

Ao falar da história inicial contrabaixo, devemos estar atentos à imprecisão existente em torno de sua nomenclatura, na história da música. Entendido aqui como o instrumento mais grave da família do violino, sua trajetória confunde-se com a do *violone*, o mais grave instrumento da família da viola da gamba (BRUN, 2000, p. 23). A terminologia mostra-se ainda mais ambígua quando registros evidenciam que ambos os termos foram utilizados concomitantemente, para designar os vários instrumentos graves da orquestra barroca, incluindo o violoncelo (CROTTI, 2005, p. 10).

Essas incertezas geraram duas correntes de pensamento, em que importantes musicólogos como Raymond Elgar (1960), Arnold Dolmetsch (1962) e Ricardo Crotti (2005) defendem a teoria de que as raízes da origem do contrabaixo estariam na história do *violone*, instrumento derivado da rabeca medieval. Outros, como Paul Brun (2000), Curt Sachs (1940) e Irving Cohen (1967) abordam o tema a partir do desenvolvimento e das adaptações que sofreram os instrumentos da família do violino (RAY, 1995 p. 15).

Segundo Borém (1995, p. 2), podemos afirmar que as similaridades e a convivência mútua entre o *violone* e o contrabaixo ajudaram a perpetuar esse conflito de informações, até o presente período. Crotti (2005, p. 10) diz que os termos *violone* e contrabaixo eram usados de modo equivalente nos séculos XVI e XVII.¹

O vasto repertório para o *violone*, composto durante o auge da Escola Vienense Clássica, evidencia que nesse período o contrabaixo foi negligenciado. Segundo Borém (1995, p. 2), esse abandono deve-se à carência de uma padronização da técnica de construção e performance do instrumento, por mais de três séculos, acarretando enorme variedade de tamanhos, arcos, formas, número de cordas e afinação.

¹ “Ocorre sottolineare ad ogni modo che i termini violone ed contrabasso erano usati in modo equivalente nei secoli XVI e XVII” Crotti, Ricardo. Il Contrabasso. Mozzo, Bergamo, Edizioni Dalla Costa, 2005.

Paul Ramsier, citado por Brun (2000, p. 95) diz que enquanto o contrabaixo possuía um sistema de cordas tensas, pesadas e altas, o instrumento não se popularizou entre os compositores. Eles relutavam claramente para escrever solos para este instrumento.²

O *violone* possuía cinco cordas afinadas em terças e quartas: Fá1, Lá1, Ré1, Fá#2 e Lá2. Dentre os compositores que escreveram o *violone*, podemos citar: Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), Wolfgang A. Mozart (1756-1791), Václav W. Pichl (1741-1805), Johann Baptist Vanhal (1739-1813), Mathias Sperger (1750-1791) e Franz Hoffmeister (1752-1812). As transcrições do expressivo repertório deste instrumento representaram um importante recurso no preenchimento da lacuna de composições originais para o contrabaixo, o que resultou na incorporação automática de grande parte desse repertório pelo instrumento. Os contrabaixistas pedagogos Stuart Sankey (1927-2000) e Lucas Drew (1938-) contribuíram significativamente para essa prática. Outra estratégia que logrou diminuir a escassa literatura existente foram as composições de professores e contrabaixistas virtuosos, como por exemplo, Charles Labro (1811-1882), Victor Verrimst (1825-1893), Wilhelm Sturm, Franz Simandl (1840-1912) Gustav Láska (1847-1928), Edouard Nanny (1872-1942), Ítalo Caimmi (1871-1964), Theodor Findeisen (1881-1936), Isaia Billè (1874-1961), Annibale Mengoli (1851-1895), Hans Fryba (1899-1986), e os importantes ícones Domenico Dragonetti (1763-1846), Giovanni Bottesini (1821-1889) e Serge Koussevitzky (1874-1951) (BRUN, 2000, p. 95).

Entretanto, somente no século XIX, com o surgimento de grandes escolas³, iniciou-se uma padronização da afinação do contrabaixo, de sistemas de dedilhado e, conseqüentemente, de um idioma próprio do instrumento (BORÉM, 1995, P. 4). Fica evidente, portanto, que não só seu desenvolvimento estrutural e técnico ocorreu tardiamente, mas também o de sua literatura.

Naturalmente, o contrabaixo seguiu a evolução da orquestra, assumindo de início a função de acompanhante, até vir a tornar-se independente do violoncelo. Segundo Borém (1995, p. 2), essa independência instrumental, que permitiria ao violoncelo cumprir seu

² "Clearly, as long as it was fitted with heavy, tense, high-action strings, the awkward double bass was not a popular solo instrument among master composers. [...] They were clearly reluctant to write solos for this instrument." .” Brun, Paul. A new history of the double bass. Bruxellas: Paul Brun Productions, 2000.

³ Como exemplo de importantes catedras de contrabaixo que surgiam neste período, podemos citar as do Conservatório de Praga, do Conservatório de Paris, e do Conservatório de Milão (BRUN, 2000, p. 89-90).

papel de solista, ocorreu pela necessidade de uma quinta voz na harmonia das cordas. A escrita então permanece limitada na maioria do repertório sinfônico do século XIX, salvo raras exceções, como Hector Berlioz, que em sua *Sinfonia Fantástica* utiliza o potencial do contrabaixo, sem subordiná-lo ao naipe de violoncelos. As sinfonias de Ludwig v. Beethoven também são claros exemplos a ilustrar o novo contexto independente em que se inseriu o instrumento.

Enquanto solista, no âmbito sinfônico, os exemplos mais antigos desses eventuais solos de contrabaixo remontam às sinfonias de Franz Joseph Haydn⁴ (1732-1809), originalmente escritas para a formação com o *violone*. De fato, o repertório sinfônico original para o contrabaixo moderno só começa a aparecer no final do século XIX, com Gustav Mahler (1860-1911), e sua *Sinfonia n° 1* (1888), e com Sergei Prokofiev (1891-1953), em *Lieutenant Kijé* (1933). O desenvolver de uma escrita própria contrabaixística teve forte impulso, no início do século XIX, com a fase de intensa valorização e busca tímbrica. Essa evolução, proporcionada pelas grandes escolas, culminou em um avanço técnico, que muito contribuiu para a formação de novos compositores conscientes do potencial solístico, camerístico e sinfônico do instrumento (BORÉM, 1995, p. 4).

São também exemplos de importantes compositores que escreveram solos sinfônicos e camerísticos para o contrabaixo, nesse período: Igor Stravinsky (1882-1971), com a suíte *Pulcinella* e Edgar Varèse (1883-1965), com o *Octandre*. No âmbito solista, Paul Hindemith (1895-1963) escreve a *Sonata para contrabaixo e piano* (1950), que é um marco no repertório, sendo a primeira obra original para o instrumento a ser criada por um renomado compositor.

Segundo Ray (1996, p. 17), dentre as mudanças estruturais incorporadas ao contrabaixo tal como o conhecemos hoje, podemos citar:

- padronização da afinação das cordas em quartas, reduzindo a necessidade de mudanças de posição;
- padronização do número de cordas, atualmente quatro ou cinco;
- alterações na forma, como por exemplo a diminuição da largura dos ombros⁵ e da

⁴ Sinfonias n° 6, “Le Matin”, n° 7, “Le Midi” e n°8, “Le Soir” (1761).

⁵ Vide Glossário.

parte superior do fundo, para facilitar o acesso ao registro mais agudo do instrumento; as “novas” formas são na verdade heranças da antiga família da gamba, aproveitadas no instrumento moderno (BRUN, 2000, p. 17).

- regulação do espigão, o que contribui para a adaptação anatômica e fisiológica entre contrabaixo e contrabaixista;

- mecânica das cravelhas, para suportar a pressão das cordas de aço;

- ampliação do espelho, que pode ser tanto no registro agudo, quando se aumenta o comprimento da madeira⁶ - isso estende a tessitura e favorece o estudo solista do instrumento – quanto no grave, instalando-se uma “extensão” mecânica⁷.

- cavalete ajustável, que embora a qualidade sonora, com o seu uso, ainda seja bastante questionada, possui parafusos reguladores que possibilitam diferentes alturas de cordas; é muito funcional na prevenção problemas climáticos, ou quando simplesmente usado para proporcionar um maior conforto.

Na segunda metade do século XX ocorreu a verdadeira expansão do repertório do contrabaixo e seu amadurecimento técnico, em grande parte graças ao trabalho conjunto de compositores e intérpretes. A oportunidade de parcerias atraiu cada vez mais o interesse de significativos compositores, pelo instrumento; das duplas e obras mais importantes que surgiram são exemplos: Reinhold Glière (1875-1956) e Serge Koussevitzky (1874-1951) nas peças *Präeludium*, *Scherzo*, *Intermezzo* e *Tarantella*; Vincent Persichetti (1915-1987) e Bertram Turetzky (1933) na *Parable XVII for solo double bass*; Hans Werner Henze (1926-) e Gary Karr (1941) no *Concerto for double bass*; Gunther Schuller (1925-) e Gary Karr, no *Concerto for double bass*; Sir Peter Maxwell Davies (1934-) e Duncan McTier (1954) no *Strathtclyde concerto*; Nino Rota (1911-1979) e Franco Petracchi (1937) no *Divertimento concertante* (BORÉM, 1995, p. 5)

Borém (1995, p. 5) aponta o fato de que, muito embora essa aliança entre compositor e intérprete tenha enriquecido consideravelmente o repertório, não se pode dizer o mesmo a respeito da produção de conhecimento teórico sobre o contrabaixo, seja ela musicológica,

⁶ Optei por esse recurso, confeccionando um espelho com medidas não convencionais. O resultado é uma tessitura maior, muito útil quando se executam algumas das transcrições das valsas.

⁷ Alguns contrabaixistas usam uma quinta corda para ter acesso a esse registro. Atualmente é muito comum seu uso orquestral, podendo ser afinada em Si0 ou Dó1 (vide termo tessitura no Glossário).

pedagógica ou performática. O número insuficiente de fontes de referência dificulta bastante a aproximação entre teoria e prática, pois enquanto a linguagem idiomática pode ser muito apreciada em performances, as fontes, que continuam sendo os tratados orquestrais, estão desatualizadas, e ainda assim vêm sendo consultadas, mesmo que não abordem as técnicas contemporâneas do instrumento. Uma importante proposta de criação de obra de referência sobre a linguagem contrabaixística do repertório está em andamento com o projeto Contrabaixo para Compositores, de Fausto Borém (UFMG), cujo objetivo é favorecer não só a formação como a atualização das atuais e futuras gerações de músicos e compositores profissionais.

1.2 O contrabaixo solista no Brasil

Segundo Borém (2008, p. 2), a documentação da história do contrabaixo solista no Brasil vem sendo construída por crescentes e significativas contribuições através de redescobertas e publicações de manuscritos, embora as datas e dados dessa história ainda sejam bastante incertos, fragmentados e incompletos.

Desde o século XVIII há uma farta documentação musical e bibliográfica que comprova o uso do contrabaixo na música colonial brasileira. Como exemplo dessa documentação colonial, podemos citar partes escritas para o contrabaixo em obras do padre José Maurício (1767-1830), como as *“Vésperas de Nossa Senhora”* (1797)⁸, ou o registro do contingente de músicos da Capela Imperial, composto de 23 cantores, 2 mestres-de-capela, 2 organistas e 4 instrumentistas de baixo (2 fagotistas e 2 contrabaixistas).⁹

A escola do contrabaixo no Brasil liga-se intimamente à tradição italiana¹⁰, pois essa foi a origem dos primeiros músicos a lecionarem no Conservatório de Música¹¹, embora o primeiro contrabaixista de que se tem notícia no cenário carioca tenha sido o francês Auguste Baguet. (BORÉM, 2005, p. 74)

⁸ MATTOS (1970) p. 178, apud ARZOLLA, Antônio R. C. dal P. Uma abordagem analítico-interpretativa do Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996. (Dissertação, Mestrado em Música).

⁹ ANDRADE, (1967) ARZOLLA (ibid.)

¹⁰ CERNICCHIARO 1926; p. 504-505. (1926). Storia della musica nel brasil: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925). Milano: Stab. Tip. Fratelli Riccioni.

¹¹ Fundado em 1848, atual Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro, desde 1967.

No Conservatório, a primeira cátedra de contrabaixo foi ocupada pelo violoncelista italiano Giuseppe Martini, e a seguinte por seu conterrâneo Ricardo Roveda¹². Roveda ali lecionou até 1932, e teve dois importantes alunos: Alfredo de Aquino Monteiro e Antonio Leopardi. Isaia Billé, grande contrabaixista italiano e autor de uma importante série de métodos, ainda hoje referência no ensino da técnica do contrabaixo, cita tanto Roveda como Leopardi em seu livro¹³, reconhecendo a importância desses instrumentistas a nível internacional.

Outros contrabaixistas desse período são citados por Cernicchiaro (1926, p. 505), como José Martins, professor do Asylo dos Meninos Desvalidos; Domingos Alves, que também se destacou no oficleide, e o baiano Virgílio Pereira da Silva, conhecido como Virgílio do Rabecão.

Alfredo de Aquino Monteiro substituiu Roveda no Conservatório de Música, e foi por sua vez substituído pelo professor Antonio Leopardi, em 1935.

É fundamental ressaltar que importantes contrabaixistas vieram do exterior para apresentar-se como concertistas no Brasil, em épocas anteriores e posteriores a Roveda e Leopardi, como foi o caso de Luigi Anglois, em 1859, Giovanni Bottesini, em 1879, e Guido Gallignani, em 1922. Esses concertos se deram nos teatros S. Pedro de Alcântara¹⁴ e D. Pedro II¹⁵. Pode-se concluir, assim, que a história do contrabaixo no Brasil teve início na mesma época em que o desenvolvimento da sua técnica, na Europa, estava em plena ascensão. Nesse rico período, o instrumento começou a se pronunciar como solista e a fazer-se notar pelos grandes intérpretes virtuosos europeus, e isso se refletiu no Brasil.

¹² SANTOS, Iza Queiroz. Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 248-275, 1942.

¹³ BILLÉ, I. Cenni biografici dei più rinomati contrabassisti. In: Gli strumenti ad arco e il loro cultori: origine degli strumenti ad arco, liuteria-didattica; storia della musica e delle scuole strumentistiche in generale. Roma: Ausonia, 1928, seg. pt., cap. 8, p. 111, 115.

¹⁴ Desde 1923 chamado de João Caetano, esse teatro localiza-se na cidade do Rio de Janeiro e foi inaugurado em 1813, como Real Theatro de São João. Ao longo do tempo chamou-se Theatrinho Constitucional (1824), Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara (1826), Teatro Constitucional Fluminense (1831), Theatro São Pedro de Alcântara (1839), até chegar ao nome atual.

¹⁵ Inaugurado em 1851, esse teatro localizava-se na cidade do Rio de Janeiro. Em 1890, após a Proclamação da República, passou a se chamar Teatro Lyrico. O prédio foi demolido em 1934.

A origem das primeiras composições brasileiras para o contrabaixo solista¹⁶ liga-se intimamente a três intérpretes: Roveda, Leopardi e Alfredo de Aquino Monteiro.

Até pouco tempo acreditava-se que a peça *Canção e dança*¹⁷, composta em 1934 por Radamés Gnattali (1906-1988), tivesse sido a primeira obra de um brasileiro escrita para o contrabaixo solista. No entanto, segundo Borém (2005, n.11, p. 73-85), estudos mais recentes confirmam a existência da peça *Fantasia para contrabaixo e orquestra de cordas*, datada de 1869, composta por João Rodrigues Cordeiro (1826?-1881).

Sabe-se ainda de uma peça anterior escrita por Leopoldo Miguez (1850-1902), provavelmente em 1898¹⁸, denominada genericamente como um concerto. Embora alguns estudos apontem para um concerto para contrabaixo¹⁹, segundo Borém (Ibid, p. 75) há fortes indícios de que essa obra se trate de uma peça chamada *Impromptu*, que não consta em nenhuma lista de obras do compositor, a não ser como um possível duo para contrabaixo e piano. Essa confusa documentação tem levado muitos contrabaixistas a acreditarem que, além do *Impromptu*, existiria uma outra obra, o *Concerto para contrabaixo*, de L. Miguez. Segundo as correções na cópia do manuscrito, tudo indica ter sido escrita segundo a tradição italiana do contrabaixo solista, com três cordas, e para ser executada com “afinação solista”²⁰. A partir dessas informações, conclui-se que L. Miguez conhecia bem o contrabaixo e as técnicas solistas virtuosísticas do período em que se encontrava. A parte de piano do *Impromptu* extraviou-se, e em 2004 o IV CICC (Concurso Internacional de Composição para o Contrabaixo Brasileiro) foi realizado com a finalidade de substituir esse manuscrito.

Existe, ainda, outro registro apontado por Cardoso (2011, p. 425), de Lino José Nunes, músico que viveu no Rio de Janeiro até 1847, tendo escrito em 1838 um método para o contrabaixo de três cordas, afinadas em quartas (Lá-Ré-Sol). Trata-se provavelmente de um dos primeiros métodos para instrumentos de cordas produzidos no Brasil, e pode-se dizer que sua didática privilegiava o estudo do instrumento de uma perspectiva solista, no

¹⁶ Aqui, o termo ‘solista’ refere-se à função melódica do instrumento.

¹⁷ Peça escrita para contrabaixo e piano, sendo a *Canção* dedicada ao seu pai, Alessandro Gnattali, e a *Dança* a Antonio Leopardi.

¹⁸ A peça foi composta para Alfredo de Aquino Monteiro, contrabaixista de grande destaque, para ser executada em sua formatura.

¹⁹ TARLTON, Neil. *Double Bassist*. Music Reviews. Londres, v.8. Spring, 1999, p.77; CORDEIRO, João Rodrigues. *Fantasia para Contrabaixo (1869)*. Ed. Sérgio Dias. Juiz de Fora: Ed. eletrônica do editor, 2000.

²⁰ Vide Glossário.

contexto em que foi escrito.

Retornando aos aspectos da importante obra *Canção e dança*, Arzolla (1996, p. 4) lavanta a hipótese de que R. Gnatalli tenha recebido alguma colaboração de A. Leopardi, pois a peça, além de dedicada a ele, é uma obra de caráter extremamente idiomático, que explora bem a técnica e a expressividade do intérprete. Foi também composta para o contrabaixo de três cordas, utilizando a afinação de solista.²¹

Depois da *Canção e dança* de Gnatalli, existe uma grande lacuna nas composições para o contrabaixo solo. Ao menos a falta de documentação nos leva a tal conclusão (ARZOLLA, 1996, p. 36).

Pesquisando sobre a maneira como o contrabaixo era visto pelos grandes compositores, mencionaremos alguns autores de relevantes tratados orquestrais²². Esses autores registraram a ótica pejorativa em que o contrabaixo se enquadrava, e suas obras permaneceram como fonte de informação até os dias de hoje, embora desatualizadas. Em seu curso de instrumentação (1945, p. 27), José Siqueira (1907-1985) menciona Serge Koussevitzky e Antonio Leopardi como “dotados de um talento excepcional, instrumentistas que tornavam possível que o contrabaixo fosse, algumas vezes, usado como instrumento de concerto”. Mas baseado no texto de François-Auguste Gevaert (1828-1908), também comenta que “O contrabaixo não possui a mesma variedade de timbres que caracteriza os outros instrumentos de arco, já estudados. As suas cordas não oferecem, do ponto de vista da sonoridade, diferenças sensíveis”.

Em citação direta, Gevaert diz:

É a tessitura que determina quase exclusivamente o caráter do timbre dando às notas graves a sua expressão severa e aos sons agudos a sua aspereza tão difícil de suavizar. Como todos os instrumentos que ficam além dos limites da voz humana, o contrabaixo não pode traduzir as suas impressões, nem, por consequência, interpretar por si só uma melodia expressiva. Deve limitar-se a dar uma amplitude extraordinária aos cantos do violoncelo reproduzindo-os na oitava inferior. [...] Graças ao talento extraordinário de alguns concertistas, o contrabaixo tem algumas vezes figurado como instrumento de concerto, mas convém dizer que suas qualidades não se prestam absolutamente para esse fim (GEVAERT, 1885, p. 71).

²¹ Vide Glossário.

²² Nesta pesquisa fizeram parte da referência os tratados de Hector Berlioz (1803- 1869), Rimsky-Korsakov (1844-1908), François-Auguste Gevaert (1828- 1908), Hugo Riemann (1849-1919), Walter Piston (1894-1976), Samuel Adler (1928).

Esse tipo de informação dos antigos tratados orquestrais se propagou amplamente, culminando em um preconceito que persiste até nossos dias, gerando quase uma repulsa dos compositores e alunos de composição a dedicarem suas obras ao contrabaixo (ARZOLLA, 1996, p. 15).

A próxima obra de que se tem registro é a do compositor, regente e pianista pernambucano Marlos Nobre (1939), *Desafio IV* (1968). Em uma entrevista pessoal, Nobre diz que embora esta peça seja conhecida como uma transcrição, trata-se de um conjunto de obras recriadas de uma versão original para vários outros instrumentos.

A transcrição teve e continua tendo, portanto, um papel fundamental na formação de repertório. Ela constitui um importante recurso no sentido de divulgar e ampliar, por exemplo, as possibilidades musicais do contrabaixo.

Como para qualquer outro instrumento, a transcrição para o contrabaixo solo precisa ser embasada no conhecimento de suas possibilidades de execução, sendo absolutamente necessária uma escrita técnica e idiomática. Naturalmente, a prática da transcrição é basicamente feita pelos próprios contrabaixistas, onde já existe um conhecimento idiomático inerente do instrumentista, embora muitas vezes não exista uma técnica nem uma prática composicional apuradas.

Importantes iniciativas de instrumentistas, compositores e instituições também têm contribuído para ampliar o repertório do contrabaixo. Como exemplo, podemos citar a Fundação Nacional de Artes (Funarte), que em virtude dos Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira, na década de 1980, encomendou peças aos compositores Nestor de Hollanda Cavalcanti (1949): *Conversa mole*; Henrique de Curitiba (1934-2008): *Introdução e sapateado*; David Korenchender (1948): *Prelúdio, recitativo e dança*; Francisco Mignone: *Estudo para contrabaixo*; e Raul do Vale (1936): *Interação*. Essas peças foram editadas posteriormente, com a *Canção e dança* de Gnatalli, que até então se encontrava em manuscrito.

Outro evento que acarretou importantes ganhos para a literatura do instrumento foi o Concurso Sul América, patrocinado pela Seguradora Sul América, em 1983. As peças de confronto foram encomendadas ao compositor Cláudio Santoro (1919-1989). A *Fantasia Sul América para contrabaixo solo* (1983) faz parte desse conjunto de composições. Segundo

Sonia Ray (1996, p. 29) depois da peça citada, Santoro passou a escrever passagens mais expressivas e virtuosísticas para o contrabaixo em suas obras orquestrais.

Outros importantes eventos dessa natureza foram cruciais na formação do repertório contrabaixístico, como o Concurso Nacional de Composição para o Contrabaixo²³, da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), em 1991; da Associação Brasileira de Contrabaixistas da Escola de Música da UFMG, em 1996; e o Concurso Ritmo e Som, também promovido pela Unesp, em 1991.

Como resultado da recente questão do “fazer” e do “pensar” a música, tem se estabelecido uma maior conexão entre compositores e intérpretes. Tal mudança tem servido para produzir e socializar o conhecimento musical, refletindo-se diretamente na relação compositor/intérprete, que passa a ser uma parceria. Como exemplos podemos citar as de Ernst Widmer (1927-1990) com Pino Onnis (1940), no *Concerto para contrabaixo*; Mário Ficarelli (1935) com Sandor Molnar, nos *Dois estudos para dois contrabaixos*; David Korenchandler com Sandrino Santoro, no *Prelúdio, recitativo e dança*; Santino Parpinelli (1912-1991) com Sandrino Santoro (1938-), em *Jongo, Dança Nordestina, Modinha, Seresta e Temas Nordestinos*; Bruno Kiefer (1923-1987) com Milton Masciadri, em *Confluências*, e Fausto Borém (1960-) com Eduardo Bértola (1939-1996), em *Lucípherez (1994)*, e muitas outras.

Lamentavelmente, a produção de conhecimento teórico não aumentou na mesma proporção que o avanço na interação de compositores e contrabaixistas. Ao realizar esta pesquisa, deparamo-nos com os mesmos problemas que grandes pesquisadores enfrentaram há mais de uma década. Os desatualizados tratados de orquestração e instrumentação foram escritos anteriormente à fase crucial do desenvolvimento do contrabaixo, e não incorporam as técnicas contemporâneas do instrumento.

Antecipar o conhecimento da linguagem instrumental específica é fundamental no processo de escolha do material sonoro para a criação musical. Nesse âmbito, importantes trabalhos, como o de Borém, vêm sendo realizados, com vistas a uma obra de referência

²³ Algumas das peças vencedoras desse concurso foram as de Silvio Ferraz, *Estudo de cores para uma cena de erosão*, e a de Itamar Vidal, *Macabru*. Ambas foram editadas em São Paulo pela Novas Metas, em 1992. Compositores como Alexandre Travassos com sua peça *Lamento e inconformação*; Raul Penna Firme com *Suíte brasileira*; Ronaldo Palleze com *Picadinho com rabecão* e Cesar Luis Vidal com *Germinal*, também participaram do concurso, e suas peças, embora não vencedoras, deram uma importante contribuição.

sobre a composição para o contrabaixo solista, de câmara e sinfônico, o que com certeza contribuirá para a formação dos compositores e pesquisadores, gerando um ganho quantitativo e qualitativo para a literatura do instrumento.

Alguns compositores escreveram para o contrabaixo pela motivação de compor peças para vários instrumentos, como por exemplo o já citado Marlos Nobre, com sua série *Desafios*, e José Siqueira com seus *Concertinos*²⁴. Curioso observar que alguns parágrafos atrás citamos J. Siqueira, como exemplo de um conceito avesso ao contrabaixo solista. Contudo, ao que parece, podendo observar a eficiência da técnica moderna e os grandes contrabaixistas que permearam esse período, Siqueira reconheceu as possibilidades solísticas do instrumento, ao conceber seu *Concertino* dedicado ao contrabaixista Ladislav Balek, na ocasião contrabaixista da Orquestra Sinfônica Brasileira, a mesma que realizou a estréia. Infelizmente, as partes da orquestra foram extraviadas, restando apenas as do contrabaixo solo (ARZOLLA, 1996, p. 7).

É justo citar a significativa contribuição de compositores como Ernst Mahle²⁵ (1929) e Edmundo Villani-Cortes (1930-), que também tiveram e têm relevante papel na formação do repertório do contrabaixo solista, sendo compositores de suma importância na literatura desse instrumento. As obras de E. Mahle, por exemplo, possuem um conhecimento apurado sobre as características do contrabaixo, e valem-se de uma requintada linguagem idiomática. Convém citar aqui algumas delas, como o *Concerto 1990*, a *Sonatina 1975*, e o *Concertino 1978*. O contato com o contrabaixista e professor Antonio Arzolla (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO) sem dúvidas motivou Mahle a dedicar-se ao contrabaixo.

²⁴ O Concertino para contrabaixo, de José Siqueira, foi composto em 1976.

²⁵ Compositor alemão naturalizado brasileiro.

2. A TRANSCRIÇÃO

2.1 Conceito

Na presente pesquisa, a transcrição é abordada como um processo criativo composicional, no qual uma obra musical específica e preexistente é recriada com novos meios, fazendo-se modificações quando necessário, para deixar novas marcas estilísticas no material transcrito (BOTA, 2008, p. 9). Vemos o transcritor como mediador do processo, ou seja, um músico que escreve a sua escuta, comparável a um tradutor de obra literária. Esse conceito parte de uma via que objetiva refletir, enxergar e valorizar o teor artístico da transcrição, buscando na teoria da tradução elementos que possam servir de suporte à análise crítica da transcrição musical.

O processo está além do texto musical em si, pois quando se cria imprime-se toda uma cultura codificada. Logo, a transcrição é também uma tradução cultural. Os sons não são pensados somente em termos de grafia; eles passam pela desconstrução e recriação da obra e da partitura (MELLO, 2005, p. 1424). Assim, a transcrição pode ser vista como uma espécie de escuta crítica, portanto ativa, assinada pelo seu transcritor (SZENDY, apud PEREIRA, 2011, p. 5). E quando passa por uma reflexão, a ação de escrever deixa de ser automática e repetitiva para tornar-se uma interpretação, situando-se no mesmo plano da criação artística.

A origem da palavra “transcrição” remonta ao verbo latino “transcribere”, que é a junção de dois termos: “trans” + “scribere”, na qual “trans” significa de uma parte a outra, para além de; e “scribere”, escrever. O conjunto então pode ser traduzido como “escrever para além de; ou, ainda, escrever algo partindo de um lugar e chegando a outro”. Esses conceitos aproximam-se naturalmente da proposta conceitual da nossa pesquisa, já que a palavra “tradução” também é oriunda do latim, e significa “trans” + “ducere” (levar, transferir, conduzir para além de). Etimologicamente, esses conceitos podem ser considerados sinônimos, fazendo-se apenas a ressalva de que a palavra “transcrição” dá um maior peso ao sentido de escrever. (BARBEITAS, 2000, p. 405)

De acordo com Pereira (2011, p. 297), a reelaboração pode ser categorizada em seis termos representativos, que possuem características comuns mas ao mesmo tempo distinguem-se entre si: transcrição, arranjo, orquestração, redução, adaptação e paráfrase. No entanto, vale reforçar que não é nossa intenção nos ater a todos estes termos, mas

achamos pertinente, não obstante, abordar uma breve explicação de transcrição e arranjo, pois frequentemente, em importantes obras de referência, a mesma definição que em um dicionário ou enciclopédia específica de música é apresentada como arranjo, em outro se apresenta como transcrição. No sentido de evidenciar um certo espaço entre estas duas práticas, trouxemos os limites mais claros e óbvios entre elas.

As duas práticas de reelaboração - a transcrição e o arranjo - também costumam ser consideradas equivalentes, sendo a nosso ver oportuno estabelecer aqui seus significados de maneira concisa. De fato, esses conceitos estão bem entrelaçados, o que torna arriscado delimitar definições demasiado rigorosas para os mesmos. Essas práticas possuem uma zona de interseção, do ponto de vista composicional, que deve ser levada em consideração. Assim, é relevante esclarecer que esta pesquisa não visa conceituar ou delimitar categoricamente cada um desses termos, mas neles perceber algumas especificidades e diferenças.

Em *The New Grove Dictionary for Music and Musicians*, o conceito de *arrangement* também aparece com um sentido amplo e generalizado, englobando todas as outras formas de reelaboração. Ele apresenta a seguinte definição:

*The word 'arrangement' might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the contrafactum, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a cantus firmus all involve some measure of arrangement. In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. (Boyd, 1980, p. 627, v. 1).*²⁶

Bota, em sua dissertação (2008, p. 1), vê o arranjo como um processo de recriação mais livre, não sendo necessária a manutenção da estrutura da música (do ponto de vista da forma), buscando muitas vezes até mesmo uma distanciação do original. Segundo Pereira (2011, p. 228), é comum por exemplo a inserção de introduções, pontes ou conclusões pelo arranjador, bem como fazer modulações em trechos específicos, abrindo novas possibilidades de manipulação do material original. Já na prática da transcrição é maior o

²⁶ “Num sentido mais estrito, mas ainda amplamente compreendido, o termo arranjo pode ser utilizado por toda peça de música baseada sobre, ou na incorporação, de um material preexistente. Num sentido comumente utilizado entre os músicos, entretanto, a palavra pode ser compreendida como a transferência de uma composição de um meio a outro, ou como uma elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem mudança de meio instrumental.”

compromisso em manter as estruturas formais e harmônicas originais, o que, ao mesmo tempo, envolve um grande investimento autoral do compositor/transcritor. Essa prática mantém, na medida do possível, uma fidelidade ao original, mesmo que algumas necessárias vezes transceda seus limites, criando situações transgressoras.

No entanto, o conceito de transcrição nesta pesquisa é visto como uma atitude composicional que vai bem além de uma simples transposição, ligada somente à altura das notas musicais. Para nós, a prática da transcrição visa verter a obra musical para novos meios, somando novas qualidades expressivas, sem perder de vista suas características originais.

Assim, a transcrição musical possui características autorais e estilísticas, podendo ser considerada uma prática inventiva, atuando na tradução de um determinado material sonoro para outras formações instrumentais, adicionando novas cores e desenhos à obra transcrita.

Vista como um processo de recriação, análogo ao da escritura musical, a transcrição parte inteiramente da ótica do transcritor e assume contornos idiossincráticos baseados numa concepção individual. A lógica autoral e a concepção estética da transcrição vêm da leitura e da interpretação da obra original pelo transcritor.

Uma questão surge automaticamente da prática de recriação: o problemático "conceito de obra". A singularidade e a imperfectibilidade juntam-se ao conceito de obra acabada e definitiva, tornando-se os grandes mitos sustentados por essa oposição, para a qual importa apenas o que está registrado e impresso no papel. A flexibilidade de uma obra permanece, em razão das infinitas possibilidades de leituras e interpretações, e cabe a recriador e intérprete darem sequência ao processo de criação. Lamentavelmente, o caráter determinante da escrita, aliado a uma interpretação distorcida, tende a empobrecer e minguar qualquer capacidade crítica e interpretação, resultando em repetições vazias de conhecimentos e questionamentos do que a partitura nos apresenta como "verdade".

Ao abandonar a tendência de enxergar a tradução como simples derivação, libertamo-nos da concepção restritiva de que a preocupação deve-se restringir à idéia da utilidade da comunicação. Transcrever exige uma profunda reflexão sobre a questão do idiomatismo,

provocada pela tradução de linguagens de instrumentos, partindo-se do princípio da preservação da coerência e da proposta da obra original.

O timbre é um elemento fundamental estruturador e organizador da música, e acreditamos na possibilidade de poder encará-lo como uma questão desafiadora na prática da transcrição, um incentivo a uma busca por alternativas que possam viabilizar a sua tradução, quando encarado como um signo dentro de uma linguagem.

2.2 A importância

A importância da transcrição nos diversos períodos da história da música foi determinada por uma série de questões conceituais e culturais, que são os moldes e parâmetros da percepção musical. Segundo Barbeitas (2000, p. 410), a recriação musical é um grande incentivo à reflexão crítica, pois enriquece o processo criativo, em expressividade e sensibilidade. Cada tradução é tão única quanto a obra original, sendo sem dúvida a pluralidade e a possibilidade de variações, aspectos amplamente positivos nesta prática, como veremos a seguir.

Conforme já foi citado, a transcrição tem um papel importante no estabelecimento do contrabaixo como instrumento solista. Convém, assim, destacarmos as vantagens oferecidas por essa prática que, segundo Borém (1998b, p. 29), além de aprimorar a performance contrabaixística, traz benefícios a áreas como a musicologia e a educação. O vínculo do contrabaixo com a prática da transcrição é duplamente estreito, uma vez que se trata de um instrumento transcritor²⁷ por natureza, cujo repertório tradicional clássico²⁸ valeu-se desse recurso. Nesse caso, além de constituir um importante elemento de preservação²⁹ e divulgação do repertório do *violone*, no século XX, a transcrição expôs e desenvolveu o potencial interpretativo do contrabaixo, possibilitando a essas obras desfrutarem de uma popularidade maior que seus originais. Outros grandes compositores também se valeram desse meio, como por exemplo Maurice Ravel (1875-1937) em *Quadros de uma exposição*, de Modest Mussorgsky (1839-1881), e Samuel Barber (1919-1981) ao transcrever para

²⁷ Pelo fato de o seu som real ser uma oitava abaixo do que o que está escrito.

²⁸ Originalmente escrito para o *violone*.

²⁹ Um clássico exemplo dessa prática com a intenção de se preservar o repertório é a transcrição da *Sonata arpeggione* (1824), de Franz Schubert (1797-1828), originalmente escrita para *arpeggione*.

orquestra de cordas o segundo movimento do seu *Quarteto de cordas em Si menor* op. 11 (1935-1936), que nominou *Adágio para cordas* (1936).

A prática da transcrição constitui uma ferramenta de acesso a novos materiais, sendo capaz de solucionar as carências e lacunas em repertórios escassos. Como exemplo desse uso temos a transcrição de Borém (2008) da peça *Heroe, Egregio*³⁰ (1759), obra anônima que passou a integrar a quase inexistente literatura brasileira do contrabaixo durante o período colonial. Nesse sentido, a recriação pode também funcionar como uma forma de ampliar o repertório do ponto de vista de uma temática específica, proporcionando o contato de transcritor e intérprete com os compositores e suas respectivas técnicas composicionais de diversos períodos históricos. Nesse âmbito, como afirma Borém (1998b, p. 29) uma vantagem adicional seria a possibilidade de conhecer e entender outros estilos, prática essencial na formação de um músico crítico. Segundo Barbeitas (2000, p. 407), tal exercício proporciona um certo relevo à figura do intérprete, que amplia seu conhecimento do repertório e dos compositores, culminando em uma maior profundidade na interpretação e menos subserviência à partitura.

Na opinião de Borém (1998b, p. 29), a recriação também se torna uma importante aliada ao possibilitar a diversificação do repertório, quando, por exemplo, a intenção é elaborar programas de concertos ou recitais.

Quanto à composição, o papel da transcrição como elemento integrante no processo criativo é fundamental. Trata-se de uma prática amplamente reveladora de possibilidades composicionais, por influir diretamente na experimentação, na adaptação e no desenvolvimento de uma técnica específica que visa expandir os recursos da escrita idiomática para um determinado instrumento (BORÉM, 1998b, p. 20). Assim, o exercício da habilidade composicional se enriquece, graças à possibilidade de um acesso mais profundo à técnica de importantes compositores, proporcionando a integração e absorção de estilos (Ibid, p. 29).

³⁰ Originalmente para soprano, dois violinos e baixo contínuo, foi transcrita para instrumento de cordas solista (violino, viola, violoncelo ou contrabaixo) e cravo.

No Brasil, um destacado exemplo de compositor transcritor é Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que entre 1930 e 1938 trabalhou em inúmeras transcrições de prelúdios e fugas de J. S. Bach, para diversas formações instrumentais e corais (Nóbrega apud Fagerlande, 1995, p. 4).

Pauliny (2011, p. 80) chama a atenção para a visão da transcrição como uma maneira de pluralizar, desestilizar e dissolver unidades estilísticas, em prol de uma autenticidade. Tal prática possivelmente amadurece o compositor, pois contribui para o desenvolvimento da formação de uma técnica específica e direcionada, alavancando o processo de criação.

A transcrição permite que o compositor revise e modifique a versão, encontre a instrumentação desejada de sua obra e aprimore a idéia original. Ela também lhe possibilita a experimentação e a prática da orquestração. Robert Alexander Schumann (1810-1856), citado por Szendy (2001, p. 59), por exemplo, aborda a recriação como um acabamento da obra em direção à Obra, conforme um processo infinito. Para ele, cada recriação vai em busca de sua própria autenticidade: “Todas as tentativas artísticas são aproximativas, não há nenhuma obra de arte que não seja suscetível de ser melhorada...” Essa afirmação nos remete ao conceito de obra e naturalmente ao da transcrição, abordado no primeiro item deste capítulo.

Outro importante recurso dessa técnica é viabilizar homenagens e citações musicais, permitindo que se manifestem preferências e estilos dentro da composição. Isto será devidamente abordado no próximo item, relativo ao panorama histórico da transcrição.

Segundo Mello (2005, p. 1424), no âmbito etnomusicológico a transcrição é um significativo veículo de acesso à musicalidade e ao sistema musical de várias sociedades e gêneros, sobretudo quando se trata de registrar tradições até então transmitidas apenas oralmente. E, sob uma conotação mais popular, Merhy (2010, p. 187) constata que a transcrição tem o poder de “invadir” tanto o campo da música tradicional (música de “show”, regional ou folclórica) quanto o da música de concerto, podendo também aproximar os diferentes gêneros. É também um recurso muito utilizados na música popular. Os *Songbooks* são um exemplo de como foi bem recebido pelo público esse movimento de registro de músicas brasileiras, cifradas e transcritas de gravações, concebidas para dar acesso à obra de compositores de música popular.

Ainda do ponto de vista musicológico, conforme Borém (1998b, p. 29), a criação e a sistematização de modelos e princípios idiomáticos são ferramentas fundamentais, se pensarmos em uma referência posterior. Nesse aspecto, o material pedagógico gerado pela prática da transcrição também é um fator interessante a ser observado. Como exemplo podemos citar o método *Sevcik Opus 2, Escola de técnica de arco*, original para violino, transcrito para o contrabaixo por Neil Tarlton (2011)³¹.

Pensar na transcrição³² como a transferência de uma idéia musical para outros meios pode desenvolver a capacidade de modelarmos nossa escuta, tornando-a mais flexível e menos preconceituosa. Apontamos aqui os potenciais benefícios da transcrição, enfatizando a autenticidade dessa prática, que constitui um ato de “assinar” a escuta de uma obra ao reelaborá-la, como afirma Szendy (2001, p. 54).

2.3 Contexto histórico

Ao traçar um breve panorama da história da transcrição, nosso objetivo é obter uma base argumentativa para a questão que afirmamos na presente pesquisa: a transcrição musical é um processo de reelaboração musical.

Considera-se que a prática já existia no Renascimento, onde a transcrição era usada com uma certa naturalidade ao se reelaborar obras já escritas, por meio de imitações, paródias e transposições. Grande parte do desenvolvimento da música instrumental se deve a música vocal transcrita, pois era costumeiramente uma transcrição desta. Mas a origem da prática remonta a pré-história, onde os cantos de pássaros e ruídos da natureza já eram reproduzidos por imitação (BORÉM, 1998b, p. 17).

Como a concepção de propriedade intelectual da obra não possuía o mesmo rigor que a concepção moderna, na renascença praticava-se a transcrição com uma certa naturalidade ao reelaborar obras já escritas, por meio de imitações, paródias e transposições. Grande parte do desenvolvimento da música instrumental se deve a música vocal transcrita.

No século XVII, a independência da música instrumental é nítida, e conseqüentemente

³¹ TARLTON, Neil. The Essentials of Sevcik: Opus 2 School of Bowing technique: transcribed and abridged for double bass. Ed. Chance, England, 2011. 79 p.

³² Citado aqui por PEREIRA (2011, p. 5) como arranjo, mas exposto em nossa pesquisa com a ampla conotação de reelaboração musical.

há um grande desenvolvimento da técnica da performance e da composição realizada por instrumentistas virtuosos. Inicia-se então uma nova busca por uma escrita idiomática que acompanhasse tal processo (Ibid, p. 18).

Segundo Hinson (1990)³³, dentre os importantes compositores que aderiram e fizeram a prática da transcrição florescer, podemos citar Johann Sebastian Bach (1685-1750), Franz Liszt (1811-1886), Johannes Brahms (1833-1897), Ferruccio Busoni (1866-1924), Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Maurice Ravel (1875-1937) e muitos outros.

O interesse de Bach pela transcrição englobava tanto recriações de suas próprias peças quando de outros autores. Foi também um grande transcritor de músicas originalmente instrumentais para órgão solo. O compositor também se destacou pelas suas transcrições para o cravo, que foram ao menos dezesseis concertos, escritos em sua maioria por compositores italianos contemporâneos. Podemos citar o exemplo dos concertos para múltiplos cravos, que são uma espécie de intervenção do próprio compositor (figura 1) nos concertos para violino de Antonio Vivaldi (1678-1741). A música se transforma a partir de novos meios expressivos de uma nova instrumentação.

³³ HINSON, Maurice. *The Pianist's Guide to Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases*. Ed. Indiana University Press, 1990.

Concerto.

Allegro. Antonio Vivaldi, Op.3. Nr.10.

Violino I. Solo Tutti

Violino II. Solo Tutti

Violino III.

Violino IV.

Alto I. Solo

Alto II.

Violoncello.

Violone e Cembalo.

Figura 1: Vivaldi, Antonio. Concerto em Si menor, opus 3 n° 10, peça original para quatro violinos, orquestra de cordas e contínuo, composto em 1712. Disponível em [http://imslp.org/wiki/Concerto_in_B_minor,_RV_580_\(Vivaldi,_Antonio\)](http://imslp.org/wiki/Concerto_in_B_minor,_RV_580_(Vivaldi,_Antonio))

CONCERTO.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Continuo.

Cembalo I.

Cembalo II.

Cembalo III.

Cembalo IV.

Figura 2; Bach, Johann S. *Concerto para quatro cravos* BWV 1065, transcrição do *Concerto em Lá menor* de Vivaldi, exibido no exemplo anterior. Bach, J. S. (1992) *Concertos for two or more harpsichords*. Disponível em <[http://imslp.org/wiki/Concerto_for_4_Harpsichords_in_A_minor,_BWV_1065_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Concerto_for_4_Harpsichords_in_A_minor,_BWV_1065_(Bach,_Johann_Sebastian))>

Bach também recriou muitas de suas próprias obras, como por exemplo a *sinfonia da Cantata BWV 29* (1720), baseada no prelúdio da *Partita em Mi Maior BWV 1006* (1731). Nesta última, ele trabalhou uma melodia para violino sem acompanhamento, que na *sinfonia da Cantata* é transcrita para órgão acompanhado de orquestra, em Ré Maior. No entanto, a estrutura da peça foi mantida (BOTA, 2008, p. 10):

J.S. Bach
Partita No. 3 in E Major

Preludio.
(♩ = 120)

Figura 3: Bach, Johann S. Partita em Mi Maior BWV 1006 (1731) Disponível em [http://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.3_in_E_major,_BWV_1006_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.3_in_E_major,_BWV_1006_(Bach,_Johann_Sebastian))

Bei der Rathswahl 1731.
„Wir danken dir, Gott, wir danken dir.“

SINFONIA.
Presto.

Figura 4: Bach, Johann S. Cantata BWV 29 (1720). Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Wir_danken_dir,_Gott,_wir_danken_dir,_BWV_29_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Wir_danken_dir,_Gott,_wir_danken_dir,_BWV_29_(Bach,_Johann_Sebastian))

São também exemplos de transcrições do autor, os três concertos para Oboé, de J. S. Bach, *Concerto for Oboe in F major*, BWV 1053, *Concerto for Oboe in D minor*, BWV 1059 (1855) e o *Concerto for Oboe d'Amore in A major*, BWV 1055, que foram compostos a partir de releituras de suas cantatas e concertos para cravo e órgão.

Era também prática da época, até o século XVII, que os compositores não designassem diretamente os instrumentos que executariam suas músicas. Mas esse hábito foi sendo pouco a pouco modificado, até que compositores, como Claudio Monteverdi (1567-1643), passaram a compor suas peças visando o timbre específico de cada instrumento musical, e o indicavam em suas obras (CARSE, 1967 apud BOTA, 2008, p. 20). Historicamente, Monteverdi é considerado o precursor das indicações precisas de instrumentação.

L'Orfeo

Toccata

Alessandro Striggio II
3
Claudio Monteverdi

Toccata che si suona avanti il levar da la tela tre volte con tutti li stromenti, & si fa un
Tuono più alto volendo sonar le trombe con le sordine

Figura 5: Monteverdi, Claudio. Orfeu. Toccata. Disponível em [http://imslp.org/wiki/L'Orfeo,_SV_318_\(Monteverdi,_Claudio\)](http://imslp.org/wiki/L'Orfeo,_SV_318_(Monteverdi,_Claudio))

As transcrições de Wolfgang A. Mozart (1756-1791) muitas vezes eram reelaborações da versão original, como nas duas versões do seu *Concerto para três pianos K242*, onde em uma delas adapta a peça tirando a parte da orquestra, e em outra a reescreve para dois pianos sem acompanhamento. Também podemos citar, como exemplo de transcrição, a reorquestração do *Messiah*, de George Friedrich Haendel (1685-1759), feita por Mozart, em que são incluídos trombones e clarinetas no efetivo orquestral.

Entre os séculos XVIII e XIX, um dos mais notáveis praticantes da transcrição musical foi Ludwig van Beethoven (1770-1827), transcrevendo para o piano algumas de suas sinfonias, aberturas, música de câmara e vocal.

O século XIX nos traz grandes transcritores, como Franz Liszt (1811-1886) e Johannes Brahms (1833-1897). A paráfrase, um tipo de reelaboração onde melodias populares são amplamente trabalhadas e elaboradas, foi um recurso bastante usado por Liszt e outros. Em alguns casos é muito difícil categorizar as reelaborações em transcrições ou paráfrases, podendo as mesmas não apresentarem traços conceituais definidos. É o caso das canções de Schubert, que algumas vezes são transcrições literais (por exemplo *Die Junge Nonne*) ou recomposições de paráfrases operísticas (*Auf dem wasser zu singer*)³⁴. Existe, ainda, um grande número de reduções pianísticas baseadas nas sinfonias de Beethoven, transcrições meticulosamente fiéis, e em algumas peças de Richard Wagner (1813-1883). Liszt via, na transcrição, margens bastante variadas em termos de liberdade composicional, em relação às obras originais. Sobre seus trabalhos de transcrição (Liszt), Hector Berlioz comenta que suas fantasias contém muito da sua genialidade, sem mencionar a sua espetacular escrita idiomática para o piano. Afirmar ainda que ele distribuiu suas pérolas e diamantes generosamente em suas reelaborações.³⁵

³⁴ VILDE, David V, *Transcriptions for Piano*, "Franz Liszt: The Man and His Music", ed. Alan Walker (London: Barrie & Jenkins, 1970), p. 179-81.

³⁵ "The fantasies contain much of Liszt's own genius, not to mention his wonderful pianistic idiom. He scattered his own pearls and diamonds among them lavishly." BELLAK, S. Richard Charles Bellak, "Compositional Technique in the Transcriptions of Franz Liszt," Ph.D. Diss. University of Pennsylvania, 1976, p. 29.

MARCIA FUNEBRE.
Adagio assai. (♩ = 80.)

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in C.

Corno 3^o in Es.

Trombe in C.

Timpani in C. G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Cor. 3.

Tp.

Bassi.

Figura 6: Beethoven, L.van. Sinfonia 3, II movimento. Disponível em [http://imslp.org/wiki/Symphony_No.3,_Op.55_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.3,_Op.55_(Beethoven,_Ludwig_van))

Marcia funebre.
Adagio assai. (M.M. $\text{♩} = 80.$)

Figura 7: Liszt, Franz. Transcrição para piano solo da Sinfonia 3 de L. Van Beethoven, II movimento. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Symphony_No.3,_Op.55_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.3,_Op.55_(Beethoven,_Ludwig_van))

Essa mudança na notação nos mostra claramente uma nova visão do processo criativo na prática da composição, em que a qualidade timbrística passa a ser um parâmetro fundamental na escrita, e não apenas as alturas musicais. Nas transcrições para piano podemos notar mais claramente que o século XIX foi sobretudo um período de exercício e busca por uma determinada sonoridade (COLTON, 1992, p. 3).

Johannes Brahms também foi um importante compositor a adotar a prática. Podemos citar como exemplo suas transcrições para o piano de peças de Bach, como o *Presto* da *Sonata para violino solo N°1 em G menor*, BWV 1001 (estudos 3 e 4, 1° e 2° versões), *Chacona*, 5° movimento da *Partita n°2 para violino solo em D menor*, BWV 1004 (5° estudo), Cadencia do *Concerto para cravo, cordas e contínuo n°1 em D menor* BWV 1004; Cadencia do 1° movimento do *Concerto n°4 em G maior* de Beethoven, Op. 58, baseado em um motivo de Bach. Também associada a obra de Bach são as transcrições de Busoni, que

segundo Colton (1992, p. 55) vão desde fiéis transcrições a estruturas semelhantes a paráfrase³⁶. O próprio autor expressa a sua opinião quanto ao gênero, quando diz que “transcrição” representa uma arte independente.³⁷

Cronologicamente, outro grande compositor, crítico, pianista escritor e transcritor foi Kaikhosru Shapurji Sorabji (1892-1988), que deixou uma grande contribuição em reelaborações para o repertório pianístico, como por exemplo a *Rapsodie espagnole* de Maurice Ravel (1923) e a transcrição *do prelúdio em Mi bemol* de Bach (1945).

A partir do século XIX, a prática da transcrição sofre uma série de transformações, resultado de uma mudança conceitual de obra-prima. Esta passa a ser vista como algo inviolável, autêntico, correto e perfeito. Ainda assim, no século XIX, essa prática era bastante comum na Europa, diretamente ligada às reduções pianísticas solicitadas pela pequena burguesia. As editoras musicais encomendavam transcrições para atender essa classe social, que, além de ser assídua frequentadora de óperas e concertos, desejava obter determinadas obras para serem tocadas em seus salões, durante os saraus. Esse foi um importante fator na ampliação do mercado editorial de partituras, que passou a incluir reduções pianísticas de obras completas, trechos célebres, ou arranjos do tipo *pout-pourri*, de peças originalmente compostas para grupos orquestrais.

De acordo com Dahlhaus (2003, apud BOTA, 2008 p. 4), enquanto os compositores do séc. XIX tinham como centro de suas reflexões o problema do juízo estético e sua fundamentação filosófica, os compositores do século XX preocuparam-se em elucidar e discutir o aspecto formal e técnico de suas peças. As pesquisas musicológicas que inspiraram as edições *urtext* (TETLEY-KARDOS, 1986, p. 18) também estimularam um purismo que refutava a prática popular de transcrever, defendida especialmente por compositores. Frederick Delius (1862-1934), em 1920, fala sobre a “degeneração da música atual” e sugere que “(...) ‘editores’, ‘adaptadores’ e ‘transcritores’ devem ser condenados tanto quanto os abutres oportunistas. Já passa da hora de sancionarmos uma lei que impeça a boa música de ser violada” (AMIS e ROSE, 1992, p. 390-391).

³⁶ COLTON, Glenn David, “*The Art of Piano Transcription as Critical Commentary*” (1992). Open Access Dissertations and Theses.

³⁷ “An independent art”. Busoni, *Letters*, p. 229. Apud Colton (1992).

A música vem sofrendo então, transformações técnicas bastante consideráveis ao longo de sua história. Consequentemente, o conjunto de condições culturais, sociais e estéticas também vem sofrendo essas modificações, conduzindo as pessoas a diferentes posturas em relação à música. Com isso, questões de funcionalidade, direitos autorais e originalidade nos levam a confrontar conceitos e preconceitos em práticas como traduzir, arranjar, adaptar, transcrever, que acabaram de sofrer um desgaste no decorrer dessas constantes mudanças. (PEREIRA, 2011, p. 33).

Essa visão de autenticidade do século XX pode ser exemplificada por um comentário de Paul Hindemith, em uma das Palestras Elliot Norton, proferidas na Universidade de Harvard no biênio 1949- 1950:

... este procedimento artístico tem o mesmo valor que providenciar uma saia e jaquetas vistosas para a Vênus de Milo, ou então, vestir os santos de Reims e Chartres [cidades francesas dos períodos romano e medieval] com casacas, bigodes e cravos na lapela... Se esquecem, entretanto, que um arranjo é artisticamente justificável somente quando seu esforço artístico é maior do que o do compositor. (HINDEMITH, 1952, p. 140-141 apud ALMEIDA, 2005, p. 9)

Embora não tenha mencionado nomes ou obras, Hindemith parece ter dirigido suas críticas às controvertidas transcrições da primeira metade do século XX, como por exemplo às versões orquestrais da música de Bach para órgão por Leopold Stokowsky (1882- 1977) ou a versão para violoncelo solista e grande orquestra de um concerto barroco para cravo de Mathias Georg Monn (1717-1750), por Arnold Schoenberg (1874-1951). Para Hindemith, a visão de Schoenberg da transcrição como uma experimentação e prática de orquestração era uma pretenciosa intenção de melhorar uma idéia original alheia. Contudo, segundo Almeida (2005, p. 10), fazer experiências e exercitar a técnica de orquestração era provavelmente o real interesse de Schoenberg, como pode-se observar na sua versão para orquestra do *Quinteto para Piano e Cordas Op. 25* de Brahms, em que o uso da virtuosidade dos instrumentos é amplamente utilizado. Nas cordas graves, por exemplo, aplica recursos técnicos solistas na região aguda e inclui, no último movimento, um inusitado solo de quarteto de contrabaixos acompanhado pelo restante das cordas em *col legno*.

Um outro importante compositor cujo estudo foi determinante na formação dos atuais parâmetros da recriação em música com foco nas transcrições, foi o italiano Luciano Berio (1925-2003) que transcreveu autores como Franz Schubert (1797-1828), Johannes Brahms

(1833-1897) e se dedicou também a escrita de outros tipos de reelaboração, como as *Folk Songs* (1964) e a *Sinfonia* (1968-69), esta última constituindo uma série de citações musicais, que incluem Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel, Gustav Mahler (1860-1911) e Igor Stravinsky (1882-1971) (BOTA, 2008, p. 24).

Retornando ao pensamento romântico seguido por Hindemith, acreditamos que esse questionamento da prática da transcrição, onde a exclusividade tímbrica e tessitural da obra original age como formadora de um conceito purista de fidelidade, se firmou como um importante aspecto na prática da composição e no pensamento musical de uma época. E seu escopo agora é ser estudado como um fornecedor de conhecimento, permitindo aos futuros transcritores fundamentar decisões interpretativas, transformando estas questões idiomáticas particulares de cada instrumento em desafios a serem enfrentados.

Em meio a esse processo, a prática da transcrição musical e as referências às obras que inspiraram direta ou indiretamente os compositores para a construção de suas poéticas musicais, assumem um novo estatuto na reflexão acerca da criação. A prova disso é que vem-se tornando cada vez mais comum o uso das citações em música - aqui entendidas como uma espécie de transcrição inserida em uma obra maior, portanto, em um outro contexto. O fato da citação ser inserida em uma nova configuração já faz com que ela estabeleça relações musicais completamente novas, mesmo que realizada de forma exatamente igual a original, com a mesma instrumentação (BOTA, 2008, p. 4).

Segundo Zampronha (2000), citado por Bota (2008, p. 4) o diálogo entre vanguarda artística e tradição evidencia que o novo agrega valores modificando a tradição estabelecida, ao mesmo tempo em que a preserva sob outras perspectivas. O autor também diz que esses novos valores acabam por nos trazer novas bases léxicas, o que é de fundamental importância para o surgimento de outras linguagens musicais.

2.4 Transcrição musical e tradução literária

A idéia de comparar a transcrição musical com a tradução literária vem da nítida semelhança dessas práticas, se considerarmos a analogia do caminho percorrido quando se transferem e adaptam elementos entre duas linguagens, ou até mesmo entre duas mídias³⁸. Seguimos aqui a teoria da tradução de Haroldo de Campos (2010, p. 27), na qual nenhum texto detém uma interpretação única, pois não existe significado estável. Sua teoria respalda-se em filósofos, críticos, tradutores, poetas e escritores, como Walter Benjamin (1892-1940), Ezra Pound (1885-1972), Roman Jakobson (1896-1982), Max Bense (1910-1990), Albrecht Fabri (1911-1998) e Jacques Derrida (1930-2004). Tais autores, por sua vez, embasam nosso argumento de que a tradução vem a ser uma reinvenção e recriação sob uma perspectiva crítica. Conforme Derrida (1975, p. 30), essa multiplicidade de significados permite a existência de diversas traduções baseadas em leituras e interpretações, sendo esta a prática da diferença entre significado (a obra original) e significante (a recriação).

Segundo as leituras e interpretações citadas anteriormente, partimos do ponto de vista de que a tradução seja um ato de transmissão de cultura e conhecimento. Daí, é interessante observar o conceito de tradução “angelical” de Benjamin. Como diz Santaella (2005, p. 227), Benjamim conceitua a tradução como portadora de uma mensagem “inter” ou “trans” semiótica da língua pura. Haroldo de Campos re-conceitua o termo em uma hipótese da tradução “luciferina”, não submissiva a uma presença que lhe é exterior e que se recusa a um logos pré-ordenado que rompe “a clausura da metafísica da presença” (nas palavras de Derrida). Assim, a tradução torna-se uma empresa satânica, transgressora por excelência.³⁹ Embora concordemos com Campos e admiremos seu trabalho, não seguimos a proposta de superação do original, quase um desejo de “transformar o original na tradução de sua tradução”⁴⁰. Essa “desmemória parricida”, Haroldo de Campos chamou de “transluciferação”.

³⁸ ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 11, 2008, São Paulo. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARDO_ESPINDOLA.pdf>.

³⁹ Transluciferação mefistofáustica, op. cit., p. 180.

⁴⁰ CAMPOS, Haroldo de. O branco no branco. In: Pedra e luz na poesia de Dante. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 82.

No entanto, seguimos a teoria da tradução de Campos, ao abordarmos como um fenômeno crítico a leitura e a interpretação que visam a uma transcrição da obra. Como justifica Barbeitas (2000, p. 406), a tradução não significaria apenas a operação inter-lingual que substitui os signos de uma língua pelos signos de outra, com o escopo didático de servir como mera auxiliar à leitura do original. Na verdade, ela se dá no mesmo instante de criação da obra, pois o autor, no momento em que imprime suas ideias no papel, já estaria efetuando uma transcrição.

Nesse contexto toma espaço a ideia de recriação, renovação e até mesmo de atualização, abordada por Campos (1970, p. 24): “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre uma recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais re-criável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de criação.”

O autor segue a linha de pensamento de W. Benjamin, que diz que “a prática tradutora tende a liberar, na língua da tradução, a linguagem pura que o original vela, e em relação à qual o sentido comunicativo é apenas uma tangencial”⁴¹ (CAMPOS, 1975, p. 17).

A tradução, portanto, também pode ser entendida como uma transformação, pois é de fato impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, que serão sempre inevitavelmente a nossa visão daquilo que possam ter sido (ARROJO, 1992, apud COSTA, 2012, p. 2).

Ainda sobre a dependência artística entre a recriação e a obra original, Santaella (2005, p. 227) observa que Benjamin inverte a relação de servitude que afeta as concepções ingênuas da tradução como fidelidade, ou seja, a tradução servil, literal, do sentido, concepções para as quais a tradução deve transmitir o conteúdo original. Campos assinala que o original se revela suscetível de uma “visissecção implacável que lhe envolve as entranhas, para trazê-lo novamente à luz num corpo linguístico diverso”⁴². (CAMPOS, 1992, p. 43)

Essa “visissecção” nos remete a uma apropriação da historicidade do texto-fonte, que significa para Campos uma releitura do passado, pensada como “construção de uma

⁴¹ Luz: a escrita paradisíaca, p. 17.

⁴² Da tradução como criação e como crítica, p. 43.

tradição viva”, um ato usurpatório regido pelas necessidades do presente da criação, no sentido de poder atualizá-lo nomeado como “agoricidade”. E justamente por ser transformadora da tradição não pode ser ingênua nem inócua: “trata-se fundamentalmente de uma operação crítica” (CAMPOS, 1997, p. 55-56).

Julgamos válido apresentar uma opinião contrária às citações que elegemos como as mais coerentes com a nossa proposta. Para tanto, abordamos aqui a visão de Nascimento (2011, p. 3), que vislumbra em Campos um desejo explícito de gerar certa incomunicabilidade, ao privilegiar excessivamente os aspectos formais em detrimento do verdadeiro conteúdo, prejudicando assim a tradução em si e a criação poética. Nascimento critica o constante uso das paranomásias⁴³ e aliteraões, e um vocabulário de aspecto preciosista. Defende que o valor está tanto na recriação como na permanência do original, e que a liberdade do tradutor deve aliar-se à tradução literal, ao mesmo tempo em que ele deva ser capaz de reinventar o seu próprio modo de abordagem.

Concluindo, o caminho escolhido por Campos nos induz a pensar na reelaboração musical que valoriza a figura do transcritor e do intérprete, e que justifica a autenticidade da reinvenção, como obra autônoma, pela impossibilidade de uma tradução reproduzir integralmente uma obra. Aqui, nos referimos a qualquer forma de tradução, seja ela intralinguística, interlinguística ou intersemiótica⁴⁴. Logo, no ato de traduzir, deve-se procurar um caminho crítico. Concordamos com Santaella quando diz que toda tradução, por sua impossibilidade em si e por estar intimamente ligada a uma interpretação gerada por uma percepção individual, é uma desmistificação da ideologia de fidelidade.

A necessidade de se traduzir para aprender com os grandes autores, legitimando assim a produção criativa, era quase uma necessidade para Campos, e esse é o caminho que nos serve de base nesta dissertação.

Não defendemos, porém, uma idéia radical de transgressão, nem abominamos a tradução literal. O intuito aqui é escrever a nossa leitura da obra proposta - *16 valsas para fagote solo*, de Francisco Mignone - de maneira crítica. Desse modo, justifica-se o uso de recursos que muitas vezes culminarão em uma grande modificação do original, resultando de fato em uma recriação.

⁴³ Vide Glossário

⁴⁴ Vide Glossário.

2.5 A transcrição para o contrabaixo no Brasil

No repertório brasileiro, há poucos registros de transcrições documentadas, e na pesquisa para este trabalho não foi encontrada sequer uma transcrição editada. Assim, parece válido concluir que a maioria das transcrições foram e continuam sendo uma prática dos próprios contrabaixistas, com o visível objetivo de “deleite musical”.

Na busca de referências de transcrições para o contrabaixo no Brasil, nossas únicas fontes foram os artigos de Borém e o *Catálogo de obras brasileiras eruditas para contrabaixo* (1996), de Ray. É necessário frisar o empenho desses contrabaixistas, incansáveis pioneiros no trabalho de documentar as informações sobre este instrumento.⁴⁵

As transcrições de obras brasileiras registradas no *Catálogo* de Ray foram quase em sua totalidade concebidas por Borém, à exceção de um arranjo para a peça *Soluços*, de Benedito Lacerda (1903-1958) e Pixinguinha (1897-1973), feito por Rafael Santos em 1995, e da transcrição de *Apaixonadamente*, da *Sonata n°21* para contrabaixo e piano, de Camargo Guarnieri (1907-1993), realizada por Ray.

Seguem as transcrições de Borém, referenciadas em ordem cronológica:

- AYRES, Nelson. *Mantiqueira*. 1985.
- BOSMANS, Arthur. *Romance*. 1986.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *O canto do cisne negro*. Belo Horizonte, 1987.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Legendária*. 1988.
- GONZAGA, Luiz; FERREIRA, Ciro. *Gonzagueana*. 1988. Também disponível em versão para orquestra.
- MIGNONE, Francisco. *Valsa Declamada*. 1988. Manuscrito. Arranjo.
- LAGNA FIETTA, Hector. *Sugestões de Portinari*. 1989. Manuscrito.
- OSWALD, Henrique. *Berceuse*. 1989. Manuscrito.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Fuga sobre um tema de caráter popular brasileiro*. 1990. Manuscrito.

⁴⁵ Os projetos e pesquisas de Borém serão aqui citados frequentemente, pois constituem um dos alicerces da presente pesquisa, sendo quase que exclusivamente de sua responsabilidade o registro da história do contrabaixo no Brasil, a questão da transcrição e a idiomática do instrumento.

- VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n°5*. 1990. Manuscrito.
- OSWALD, Henrique. *Elegia*. 1992. Manuscrito.
- OSWALD, Henrique. *Sonata op. 21 para contrabaixo e piano*. 1993. Editado por Borém.
- JOBIM, Antonio Carlos. *Felicidade*. 1993. Manuscrito. Arranjo.
- BONFÁ, Luiz. *Manhã de Carnaval*. 1993. Manuscrito.

2.6 Idiomatismo

Nesta sessão da presente pesquisa, o termo “idiomatismo” começa a ser frequentemente utilizado e sugerido, sendo de fundamental importância estabelecer o que entendemos como seu conceito. Apesar de ser amplamente empregado em contextos relacionados à música, pouco foi discutido sobre o seu significado e aplicabilidade. Um fato curioso a se observar é a ausência deste vocábulo em dicionários e enciclopédias de música, em português e inglês (exceção feita para o *The New Harvard Dictionary of Music*).

Na origem etimológica da palavra idiomático, *idio* significa elemento de composição derivado de grego *idio-*, de *ídios*, isto é, próprio, pessoal, privativo (CUNHA, 1997 apud TULLIO, 2005, p. 299). Na literatura, o termo engloba as características básicas de um estilo poético ou um determinado autor.

Musicalmente, o que entendemos por idiomatismo em uma obra é utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita (que podem ser instrumentos, vozes, multimídia ou conjuntos mistos). As condições oferecidas por estes meios incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identifiquem e o diferenciem de outros meios, mais idiomática ela se torna.

A tradução de uma determinada linguagem instrumental para outra exige artifícios e técnicas específicas, que permitam manter a exequibilidade dos parâmetros musicais de altura, dinâmica, articulação e timbre, da obra original.

A busca de uma tradução capaz de expressar lirismo, virtuosidade e eficiência, dentro

dos limites da exequibilidade, é o verdadeiro objetivo do transcritor. A escrita idiomática é guiada sobretudo pela experimentação, sendo responsável pela adequação de timbres, efeitos e ritmos ao potencial do instrumento. Procurar alternativas que, diante das novas possibilidades, resguardecem o estilo composicional e viabilizem musicalmente a obra transcrita é o ponto de partida para um bom trabalho de recriação.

A possibilidade de confirmar elementos viáveis e possibilidades ao se transcrever uma obra, como refinar trechos, excluir passagens problemáticas, efetuar ajustes nas articulações, definir timbre, estabelecer andamentos e pontuar o caráter da obra, permite resultados bem mais eficientes e funcionais, sendo a parceria entre compositores e intérpretes a chave da experimentação que leva às melhores escolhas do material sonoro.

Frequentemente, o processo de recriação de uma obra é feito no momento em que o contato com o compositor já não é possível, por ter sido o original concebido em período muito anterior.

A ausência de fontes recentes que abordem técnicas modernas constitui um dos maiores problemas para pesquisas nesta área, fazendo com que infelizmente essa necessidade seja suprida por tratados desatualizados⁴⁶, e que tratam de forma bastante superficial a questão idiomática dos instrumentos.

Assim, uma transcrição parte da observação da obra original em questão, objetivando uma visão panorâmica e qualitativa, que torne possível avaliar seu real potencial transcritivo.

Comumente, procura-se um material escrito para um instrumento que de certa maneira se aproxime, em timbre e tessitura, ao instrumento que executará a transcrição. Mudar de família de instrumento resulta em uma alteração mais complexa e substancial, podendo, no entanto, resultar em excelentes transcrições. A mudança de registro também é uma prática comum, bem como a redução e a ampliação instrumental.

Em comunicação pessoal, Fausto Borém diz que considera de fundamental importância, ao transcrever-se uma obra, primeiramente observar a tessitura da mesma, bem como constatar o tipo e a frequência das dificuldades que surgem.

⁴⁶ Esses tratados já foram citados na nota de rodapé nº 22.

Ao aplicar tal informação à presente proposta de transcrever para o contrabaixo as *16 Valsas para fagote* solo de Francisco Mignone, percebemos que algumas dessas peças terão mais afinidade com o idioma do contrabaixo do que outras. O grau de funcionalidade pode variar, já que transcrever uma obra de difícil tradução implica um bom conhecimento prático e teórico sobre o material sonoro, além de uma boa dose de criatividade.

Os desafios de executar andamentos rápidos e de vencer tonalidades acidentadas devem estar sincronizados com uma escrita não artificial para o contrabaixo⁴⁷. O transcritor consciente pode e deve usar a ferramenta de “evidenciar” ou “camuflar” passagens em questão, chamando atenção para o que considera uma habilidade nata do instrumento e escondendo o que não funciona de maneira tão natural.

A busca idiomática, segundo Borém, é pelo “soar fácil muito embora não seja”, construindo uma coreografia sincronizada entre gestos e sons.

⁴⁷ Fausto Borém, comunicação pessoal.

2.6.1 Quadro idiomático do contrabaixo

<i>Recursos</i>	CONCEITO E VANTAGENS	RESSALVAS
<i>Cantabiles expressivos</i>	Explorar cantabiles em registros agudos	A manutenção da sonoridade, quando se conectam as notas, é um desafio constante para os contrabaixistas. Ligaduras de expressão podem não coincidir com arcadas adequadas.
<i>Cordas soltas</i>	Conferem brilho, ressonância, timbre aberto. Facilitam passagens em andamentos rápidos e garantem a afinação.	Podem destoar das demais notas presas, fragmentando a linha melódica. São um importante recurso, mas devem ser utilizadas com cautela.
<i>tonalidades</i>	Podem ser usadas para conferir um timbre fluente, aberto e brilhante, de acordo com a quantidade de cordas soltas, ou um timbre escuro e preso, como é o caso de tonalidades mais acidentadas.	Tonalidades muito acidentadas não apresentam cordas soltas e harmônicos naturais que viabilizem passagens rápidas, e são mais difíceis de afinar, pela ausência das mesmas.
<i>Estereótipo</i>	Efeitos que sugerem elementos da música popular, são recursos bastante interessantes. Podem ser: →Pizzicatos: •secos; •percussivos (Bartoks, ou imitações de slaps ⁴⁸); •ressonantes, quando, por exemplo, executados em cordas soltas. Efeitos Jazzísticos: →Pull Off ⁴⁹ →Licks ⁵⁰ →Walking bass ⁵¹	Pizzicatos em regiões muito agudas, tendem a ser menos sonoros e secos.
<i>Tessitura</i>	A ampla tessitura do contrabaixo, que vai do Mi 1 a aproximadamente	Essa ampla tessitura é distribuída ao longo de um comprido braço ⁵² -espelho, sendo a distância das

⁴⁸ Vide Glossário.⁴⁹ Vide Glossário⁵⁰ Vide Glossário⁵¹ Vide Glossário⁵² Vide Glossário

	o Ré 4, é uma característica que deve ser explorada de forma consciente. A técnica moderna permite a total utilização desse espaço, obviamente com o devido conhecimento idiossincrático do instrumento.	notas um elemento (ou agente) dificultador, muito trabalhado tecnicamente entre os contrabaixistas. Mudanças de posição e grandes saltos representam frequentemente grandes desafios.
<i>Homogeneidade</i>	O contrabaixo caracteriza-se por não ser um instrumento homogêneo, sobretudo quanto a dinâmica e timbre. Seu resultado sonoro é diverso e varia de acordo com as regiões tocadas. Isso pode ser utilizado como recurso vantajoso, quando se busca extrair as dinâmicas e timbres contrastantes do instrumento.	Obter uma sonoridade igual, especialmente quanto ao volume de som, exige uma boa técnica de arco, uma vez que a região grave do instrumento projeta muito menos quando comparada aos seus registros mais agudos.
<i>Harmônicos</i>	Constituem um importante recurso, de grande diversidade tipológica e funcional. Podem ser: →artificiais: obtidos quando se pressiona uma nota com o capotasto e, ao mesmo tempo, toca-se a corda na distância de uma terça maior, quarta ou quinta justas. ⁵³ →Naturais: obtidos quando se toca cada ponto correspondente da divisão fracionada do comprimento da corda ⁵⁴ ; podem ser combinados em acordes.	Em cordas muito grossas, podem apresentar uma emissão mais difícil.

⁵³ Os harmônicos artificiais de quinta constituem um recurso mais sonoro que os de quarta. Eles soam uma oitava acima da nota aguda (a nota superior, que é apenas tocada). Já os de quarta soam duas oitavas acima da nota grave (nota inferior apertada pelo capotasto), e são mais difíceis de afinar.

⁵⁴ Ordem de harmônicos naturais segue a série harmônica: o 1º é a própria corda solta; o 2º encontra-se na metade do comprimento da corda; o 3º no 1/3 do comprimento, e assim por diante.

<i>Escalas de tons inteiros (ascendente)</i>	Recurso inerente à natureza do contrabaixo, por ser bastante ressonante nos harmônicos naturais do instrumento. ⁵⁵	
<i>Escala cromática (descendente)</i>	Esse tipo de escala é bastante idiomática e não exige uma grande habilidade técnica.	
<i>Efeitos</i>	→Glissandos →Tremolos →Trilos →Bordão	
<i>Cordas duplas</i>	A comodidade de tocar um acorde varia de acordo com o tipo em questão e o registro em que é empregado. Quando as notas são combinadas com cordas soltas e harmônicos naturais, os acordes são mais simples de executar. Com relação aos intervalos presos, 5°D, são de relativa facilidade em quaisquer registros; já as 5°J devem ser usadas em regiões médias e graves. ⁵⁶	Os acordes de segundas, sextas, sétimas e oitavas, com notas presas em registros graves, fogem das possibilidades técnicas, tendo como referência os padrões anatômicos comuns. Mas em regiões agudas eles são viáveis, ainda que necessitando de um certo nível técnico, tanto do compositor que emprega esses recursos quanto do intérprete, que precisa de uma boa resistência e força nas mãos, e de uma boa afinação.
<i>Técnicas específicas</i>	Técnicas desenvolvidas para que se atinjam determinados objetivos específicos; técnicas “paliativas”. São exemplos	

⁵⁵ Borém (1995, p. 29).

⁵⁶ Borém, (2000, p 6.)

	desse tipo de recurso o uso do capotasto no braço e algumas técnicas como a	
--	---	--

Figura 8: Quadro idiomático do contrabaixo

2.6.2 Quadro idiomático do fagote

Recursos	CONCEITO E VANTAGENS	RESSALVAS
Cantables expressivos	Explorar cantables em registros médios e agudos.	As ligaduras, enquanto articulações sem a utilização de golpe de língua, são um desafio constante para os fagotistas. Ligaduras de frase podem não coincidir com ligaduras de articulação.
Notas desiguais	Conferem brilho, ressonância, timbre aberto. É objetivo de todo fagotista procurar igualá-las, mas sua utilização como elemento expressivo é sempre uma possibilidade interessante.	Podem destoar das demais notas, fragmentando a linha melódica.
Tonalidades	Estão diretamente relacionadas às notas desiguais – algumas podem se destacar em certas tonalidades, como o Fá# (1ª e 2ª oitavas), sobretudo no sistema Buffet.	O sistema Heckel (alemão) é mais homogêneo que o Buffet (francês), pelas características acústicas.
Estereótipo	O staccato nas regiões médio/grave: seu uso abusivo levou o fagote a ser apontado como o “palhaço da orquestra”, em diversos livros.	Staccatos em regiões muito agudas, tendem a ser menos sonoros e secos, sendo necessário trabalhar melhor o apoio da coluna de ar.
Tessitura	A ampla tessitura do fagote – SiB (1) a Mi (5) ⁵⁷ é uma característica que deve ser explorada de forma	Grandes saltos, sobretudo ligados, representam frequentemente grandes desafios.

⁵⁷ Vide termo **tessitura** no Glossário.

	consciente. A técnica moderna permite a total utilização desse espaço.	
Homogeneidade	O fagote de sistema alemão apresenta uma maior homogeneidade de timbre em suas regiões; já o fagote de sistema francês apresenta maiores diferenças de timbre e sonoridade entre elas – nas mãos de um grande artista, isto pode se tornar um interessante recurso expressivo, desde que bem utilizado.	Esta é uma das principais diferenças dos sistemas alemão (Heckel) e francês (Buffet): este último não sofreu maiores modificações em seu tubo, desde o fagote barroco de 4 chaves; já o sistema alemão passou por transformações radicais, alterando sua conicidade e furação dos orifícios. Mas em ambos a sonoridade dependerá sobretudo de uma boa utilização da coluna de ar (respiração)
Harmônicos	As notas agudas são produzidas por harmônicos, sempre auxiliados por chaves e outras posições.	As imperfeições acústicas são sempre corrigidas por uma boa pressão da coluna de ar.
Escala de tons inteiros (ascendente)	Não é diferente de outras escalas, por ser o fagote um instrumento temperado.	
Escala cromática (descendente)	idem	
Efeitos e Técnicas específicas	Com o desenvolvimento das técnicas expandidas a partir do séc. XX, suas possibilidades aumentaram bastante. Sons multifônicos, quartos de tom, glissandos, e outros efeitos já são estudados em métodos mais modernos para o fagote.	O maior problema é não se afastar da técnica tradicional do instrumento, ainda essencial para a qualidade de sua sonoridade.

Figura 9: Quadro idiomático do fagote (FAGERLANDE, 2013, comunicação pessoal).

3. AS VALSAS

3.1 Contextualização histórica

Filho de imigrantes italianos, Francisco Paulo Mignone nasceu em 3 de setembro de 1897. Iniciou sua vida musical muito cedo, tendo aulas de flauta e piano com seu pai, Alfério Mignone.

Aos quinze anos ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde estudou piano, harmonia, contraponto e composição, finalizando o curso em 1917, com três diplomas: flauta, piano e composição. Nessa época já escrevia com o pseudônimo Chico Bororó. A prática de pseudônimos era comum, pois os compositores de música popular sofriam preconceito da sociedade (MARIZ, 1997, p. 11).

A proximidade de Mignone com a música popular pode ser notada nas suas próprias declarações, em que fala de sua participação nas rodas de choro e serenatas noturnas, executando os gêneros então mais apreciados: valsas, polcas, tangos, chorinhos, modinhas, maxixes, dentre outros. No futuro, esse cenário veio a ter grande influência na composição das *16 valsas para fagote solo*, impregnadas das características dessa atmosfera musical.

Em 1920, o compositor vai para a Itália com a finalidade de estudar composição no Conservatório Giuseppe Verdi, sob a orientação do professor Vincenzo Ferroni. Permanece nove anos na Europa, retornando ao Brasil em 1929.

Aqui chegando, Mignone enfrenta pesadas críticas de Mario de Andrade (1893-1945) à carência de traços folclóricos em suas composições. Cedendo ao apelo do grande crítico, o compositor cria a *1ª Fantasia Brasileira*, retomando as tendências nacionalistas do adolescente Chico Bororó. Mignone e Andrade começam uma estreita amizade a partir de então (MARIZ, 1997, p. 13).

Em 1933, Mignone muda-se para o Rio de Janeiro para lecionar Regência e Composição no Instituto Nacional de Música. Segundo Mário de Andrade, Mignone vive então a chamada “Fase Negra” de sua produção musical, marcada por uma forte influência de ritmos e melodias afro-brasileiros.

Em 1938, o compositor dedica-se às suas *12 valsas de esquina para piano*, idealizadas depois de um vasto estudo sobre os 24 prelúdios de Chopin. Essas valsas já evidenciam uma acentuada tendência seresteira, sendo compostas em tonalidades menores.

Em 1946, o compositor dá início às *Valsas-choro para piano*, um conjunto de doze peças em tons menores, concluídas em 1957 (MIGNONE, 1991).

Em 1950, assume Mignone a direção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, lá encontrando o notável fagotista francês Noel Devos, radicado no Brasil. A partir de então, Devos torna-se o grande motivador de Mignone em composições para o fagote. A parceria entre eles amplia de modo significativo o repertório de peças brasileiras para o instrumento, tanto que Medeiros (2007) afirma em sua dissertação, ter sido Francisco Mignone o compositor brasileiro que mais escreveu para o fagote.

Em 1971, Mignone escreve as *12 valsas-choro para o violão*, e em 1979 inicia as *16 valsas para o fagote solo*, dedicadas a Noel Devos. Duas dessas valsas que conhecemos hoje, *Macunaíma* e *Valsa-Choro* (1979), foram compostas a pedido da pianista e professora da UFRJ, Irany Leme, para serem executadas no projeto musical “Em Tempo de Valsa”, concebido e realizado pela própria professora.

Segundo Medeiros (2007, p. 25), as *16 valsas para fagote solo* foram criadas no período em que Mignone fazia um resgate do passado, valorizando suas memórias antigas. Podemos incluir nessa fase, que vai de 1979 a 1986, toda a obra dos sete últimos anos da produção ativa do compositor.

O Rei das Valsas, assim apelidado pelo poeta Manuel Bandeira (1886-1968), escreve as 14 valsas restantes em 1981, concluindo o conjunto das *16 valsas para fagote solo*, e, em 1984 completa também o ciclo das *24 valsas brasileiras* para piano.

Francisco Mignone faleceu em 1986, deixando um acervo de mais de 1.000 obras. Trata-se de um grande patrimônio para a nossa cultura, que precisa ser ainda mais explorado e divulgado, sendo este um dos objetivos desta pesquisa.

3.2 Metodologia

As pesquisas iniciais para o desenvolvimento dessa dissertação envolveram uma editoração dos manuscritos das *16 Valsas para fagote solo* de Francisco Mignone, com o objetivo de obter uma versão mais fiel às partituras originais.

Outro importante fator que nos levou a editoração do manuscrito foi a praticidade de

efetuar as mudanças necessárias ao traduzir o texto musical do fagote para o contrabaixo. Uma vez editoradas, as Valsas podem ser modificadas de maneira que podemos incluir, excluir e modificar trechos ou toda a peça, salvando essas pequenas ou grandes alterações ou retornar à forma original a qualquer instante desejado. Isso objetiva, agiliza e otimiza o trabalho. Essas possibilidades incluem mudanças de tonalidade, registros de oitavas, ligaduras de articulação e inclusão de efeitos como pizzicatos, articulações do arco, indicações de harmônicos, dentre outros.

Com o objetivo de sanar dúvidas, compreender melhor questões tímbricas relacionadas ao idioma do fagote e ter uma visão mais ampla, as Valsas, após editoradas, foram comparadas com as edições Funarte e LRQ⁵⁸. Porém não pretendemos seguir uma abordagem comparativa apontando erros, modificações ou omissões destas edições, pois entendemos que o objetivo aqui é transcrever as Valsas para o contrabaixo embasando-se no manuscrito original e na gravação de Noel Devos, trabalhada diretamente com o compositor, mas usando as demais edições como apoio e coleta de informações.

Contudo, embora busquemos o máximo de fidelidade possível, a interpretação destas valsas é muito subjetiva. Ela está, sem dúvida nenhuma, vinculada ao conhecimento do intérprete sobre os elementos de cunho popular que fizeram parte do meio musical que Mignone conhecia, apreciava e frequentava, como a seresta, choro, evocações a sentimentos, paródias e homenagens a compositores e escritores. Um outro importante fator a se observar é a liberdade rítmica presente na obra. As valsas são repletas de indicações de andamento muito subjetivos, como ritardandos, acelerandos, animando, fermatas, tratinas e vírgulas de respiração. A observação dessas indicações pode ser muito vaga se a base do intérprete for unicamente a partitura.

Também foi de fundamental importância a comparação com a gravação do violoncelista Raiff Dantas, pois a transcrição para o violoncelo das Valsas deu bastante subsídios ao presente trabalho. Suas articulações e idéias musicais no violoncelo favoreceram o nosso entendimento e mediaram essa tradução, pois se trata do instrumento mais próximo do contrabaixo, com relação a família das cordas.

O Processo da transcrição

⁵⁸ Edição das Valsas de F. Mignone: Music for solo basson: 16 Waltzes & Sonatina Ed. Bloomfield, NY: LRQ Publishing. 2006.

Ao editar o manuscrito através do programa, algumas dúvidas vieram a tona, e muitas escolhas foram feitas comparando as edições já citadas. É importante afirmar, no entanto, que estas também apresentam muitas diferenças editoriais entre si, além de divergências com relação ao manuscrito.

A respeito da ordem das valsas transcritas, adotei o critério de obedecer a sequência da edição Funarte, a primeira realizada. Assim como as Valsas originais foram escritas em diferentes períodos, e de forma avulsa, a ordem que elas se apresentam nas outras edições não segue um padrão, tendo sempre ficado a critério do editor.

O primeiro passo que tomamos foi delimitar a tessitura a ser trabalhada, avaliando e quotando as dificuldades ao longo do pensamento musical. O procedimento padrão inicial foi transpor todas as Valsas para uma oitava acima do que está escrito, devido as já mencionadas características do contrabaixo. Claro que eventualmente alguns trechos podem ter saído desta regra, o que será explicado e justificado detalhadamente em cada situação específica. Sobre esse assunto, Borém argumenta, em comunicação pessoal:

Cada caso é um caso, e no caso das valsas do Mignone, cada caso é uma história, uma atmosfera, um negociar entre técnica e resultado musical. Não me incomoda, aliás aprecio muito, ouvir o contrabaixo no seu mais grave, especialmente quando não há outros instrumentos competindo acusticamente – como nessas Valsas. Mas se estamos atentos à forma musical, as seções e subseções, frases, motivos, somos livres – como transcritores – para oitavar, evitando repetições que levem à monotonia. A alteração de intervalos, se bem pensada composicionalmente, pode até ficar melhor que o original. Muitos trechos das partes de orquestra de Beethoven para contrabaixo – quase todas as sinfonias por exemplo – ficam melhor com algumas inversões de intervalos, pois muitas vezes escrevia-se pensando só no violoncelo ou mesmo para contrabaixos com tessituras variáveis.

Isso naturalmente implica em reorganizar toda a peça, pois as notas passam a ocupar as linhas suplementares superiores do pentagrama em longos trechos, exigindo modificações de clave e outros ajustes necessários. Segue como exemplo um trecho inicial da 6ª Valsa brasileira, antes e depois da transcrição:



Figura 10: 6ª valsa brasileira, versão original, compasso 1 ao compasso 5.



Figura 11: 6ª valsa brasileira transcrita, compasso 1 ao 5.

O próximo passo é tocar a valsa, observando primeiramente se as notas estão dentro da tessitura do instrumento. Nesta pesquisa estabelecemos o Ré5 como última nota do espelho do contrabaixo, com base em uma medida padrão do comprimento do espelho, que seria de duas oitavas mais uma quinta justa. O comprimento do espelho pode variar de acordo com cada instrumento. Segue um exemplo comparativo da tessitura⁵⁹ do contrabaixo e a do fagote.



* 5ª corda

Figura 12: a tessitura do contrabaixo.



Figura 13: a tessitura do fagote.

⁵⁹ Vide Glossário

Uma vez identificadas notas que excedem o limite da tessitura, começa-se uma busca por uma tonalidade próxima, que melhor viabilize a execução da peça.

Dentro desta questão, os andamentos e a posição dos saltos são importantes fatores a serem observados. Em tonalidades mais acidentadas, a execução da peça em um andamento veloz é naturalmente dificultada pela grande distância das posições, agravada pela ausência de cordas soltas e harmônicos. Somando a isso a presença de grandes saltos em passagens *cantabiles* ou ligadas, torna-se extremamente difícil a execução de tais peças no contrabaixo. Seguem exemplos da situação citada acima com a valsa $+1 \frac{3}{4}$, na versão original e transcrita, ilustrando bem as dificuldades abordadas acima.



Figura 14: Valsa $+1 \frac{3}{4}$, compasso 1 ao 5.

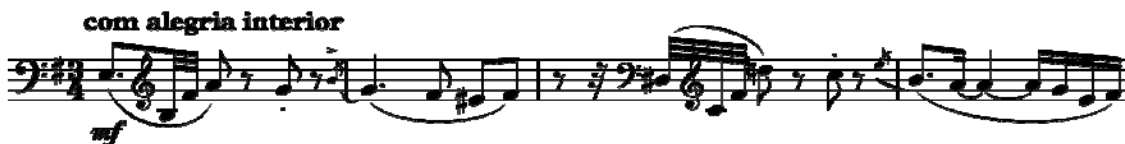


Figura 15: Valsa $+1 \frac{3}{4}$ transcrita, compasso 1 ao 5.

Algumas valsas, que possuem muitas destas características desafiantes ao serem reelaboradas para um instrumento como o contrabaixo, irão requerer mais criatividade, e por consequência, segundo Borém (comunicação pessoal), uma boa dose de risco ao serem transcritas.

Sugestão de arcadas

Tomamos a iniciativa de sugerir algumas arcadas, com o intuito de eventualmente viabilizar a idéia musical de grandes ligaduras de frase.

É importante ressaltar que essas arcadas impressas são apenas uma tentativa de contribuição interpretativa, pois entendemos que estas escolhas possuem um caráter extremamente pessoal.

Erros de edição

As duas edições apresentam erros frequentes, entre os quais agrupamentos de colcheias e localização de apogiaturas em compassos errados. Seguem quatro exemplos de um mesmo trecho, sendo o primeiro o manuscrito original, e os demais as edições Funarte, LRQ e a feita por nós.

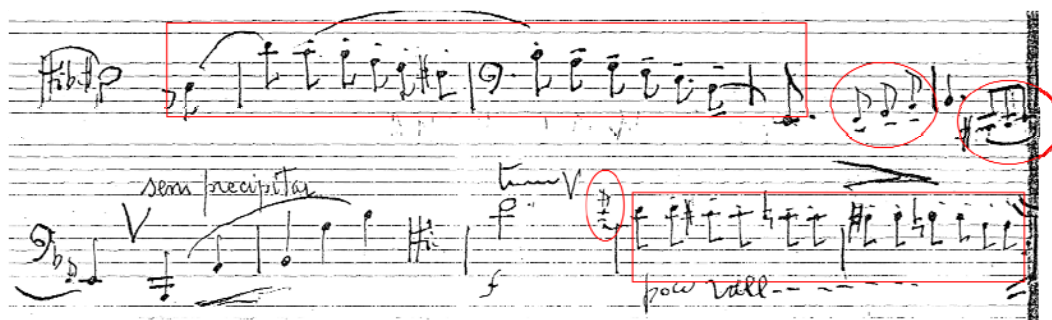


Figura 16: Valsa Macunaíma, Manuscrito. Compassos 13 ao 22.

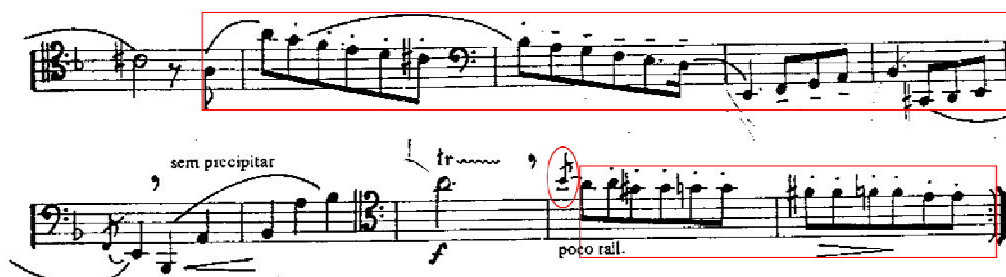


Figura 17: Valsa Macunaíma, Edição Funarte. Compassos 13 ao 22.



Figura 18: Valsa *Macunaíma*, edição LRQ. Compassos 13 ao 23.



Figura 19: Valsa *Macunaíma*, nossa edição. Compassos 8 ao 22.

Outro problema recorrente nas edições citadas acima é a omissão de indicações de caráter, que constam no manuscrito original.

3.3 As 16 Valsas: notas sobre a transcrição

3.3.1 *Aquela modinha que o Villa não escreveu*

-Tonalidade original: Fá menor.

-Tonalidade da transcrição: Ré menor.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

Seguindo o modelo da *Valsa-Choro*, optamos pela tonalidade de Ré menor não só por ser a mais próxima da original (Fá menor) a comportar toda a tessitura da peça, como também por tornar a execução no extremo agudo mais cômoda, pela maior disponibilidade de harmônicos.

- Questões idiomáticas:

Esta é a mais curta das 16 valsas, muito expressiva, lamentosa e triste. Segundo as notas de Devos na edição Funarte, seu caráter é melancólico e implorante, devendo ser interpretada como um profundo suspiro. O processo de transcrição assemelhou-se ao da *Valsa-Choro*.

Uma vez oitavada, temos notas excedendo a tessitura no registro agudo, como no compasso 8, em que um Dó no limiar do instrumento não possui uma sonoridade natural, fluente, podendo até mesmo soar de modo muito forçado em alguns contrabaixos (vide figura 36). O mesmo acontece nos compassos 18 e 19.



Figura 20: Valsa aquela modinha que o Villa não escreveu oitavada, compassos 6 ao 12.

Uma solução para se manter a tonalidade original seria oitavar esses trechos, mas pelo motivo destes serem demasiado longos, seria difícil separar alguns compassos sem que se perca a idéia musical.

A opção de transcrever para um tom abaixo também foi experimentada, mas resulta em Mi bemol menor, tonalidade bastante acidentada e de difícil afinação.

Optamos então pelo Ré menor, pois além de se obter uma sonoridade mais fluente, cômoda e condizente com o caráter do canto seresteiro, mantém-se toda a relação intervalar da obra.

- Questões editoriais:

Não houve dúvidas quanto à editoração.

3.3.2 6ª Valsa Brasileira

-Tonalidade original: Mib menor.

-Tonalidade da transcrição: Mib menor.

Trata-se de uma transcrição da 6ª *valsa brasileira para piano*, já composta pelo próprio Mignone. Vide exemplo comparativo logo abaixo:



Figura 21: *Valsa brasileira n.º 6 para piano solo*, Editora Arthur Napoleão Ltda, Rio de Janeiro, 1981.

6ª Valsa Brasileira

Francisco Mignone
(1981)

Com muito entusiasmo

The musical score is written in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff (measures 1-5) is marked 'f e marcato' and 'Com muito entusiasmo'. The second staff (measures 6-10) includes markings 'sf', 'f', 'meno', 'rit.', and 'bem seresteiro'. The third staff (measures 11-17) includes 'pp' and 'mf'. The fourth staff (measures 18-23) includes 'pp' and 'mf'. The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 22: 6ª Valsa brasileira para o fagote solo, compassos 1 ao 23.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

Optou-se por manter a tonalidade original de Mib menor, pois embora o nível de dificuldade da obra neste tom seja grande, ainda assim é possível a execução. Tal como no fagote, esta é uma peça de extrema dificuldade, que exigirá um estudo apurado.

- Questões idiomáticas:

A 6ª *valsa brasileira* foi escrita em tonalidade muito desconfortável e trabalhosa para o contrabaixo, pelo excesso de acidentes e pela falta de harmônicos e cordas soltas. A escolha da tonalidade original, escura e grave, para a presente transcrição, foi uma decisão bastante complexa, pois ia de encontro ao objetivo de tornar cômoda a execução. Os contrabaixistas submetidos à apreciação desta transcrição mostraram-se desfavoráveis à tonalidade escolhida. No entanto, a nosso ver, sua característica tímbrica escura, potencializada por uma armadura com muitos acidentes, foi buscada intencionalmente pelo compositor. A peça exigirá um bom nível técnico, assim como uma maior atenção quanto a afinação.

Uma vez oitavada, alguns trechos desta valsa ficam em uma região que ultrapassa a tessitura do contrabaixo no registro agudo, como o Fá bemol, no compasso 58. Então, a peça permaneceu em Mi bemol, com algumas alterações.

Certos trechos ficaram na oitava original, como da última colcheia do compasso 36 ao primeiro tempo do 38, do 49 ao 52, e do 57 à primeira colcheia do 59. Segue exemplo abaixo:



Figura 23: 6ª Valsa brasileira, compassos 35 ao 39. Trecho que permaneceu na oitava original.



Figura 24: 6ª Valsa brasileira, compassos 46 ao 52. Trecho que permaneceu na oitava original.



Figura 25: 6ª Valsa brasileira, compassos 53 ao 59. Trecho que permaneceu na oitava original.

Nos compassos 27, 59 e 63 achamos que ficaria interessante o recurso do *pizzicato* para "imitar o violão". Vide exemplo do compasso 59, na figura acima.

Nos trechos em que ocorre a dinâmica "piano" em contraste com o "forte", por exemplo nos compassos 48 e 52, acrescentamos o recurso de *sul tasto*, obtendo-se assim um contraste tímbrico e um som mais doce.



Figura 26: 6ª Valsa brasileira, compassos ilustrativos do recurso usado sul tasto, nos compassos 48 e 52.

- Questões editoriais:

Ocorrem divergências entre as edições LRQ e Funarte sobre o mês da composição desta valsa e a minutagem. Inserimos a data de criação da obra como 23/01/1981, baseando-nos no manuscrito, e a minutagem escrita na gravação de Devos, que faz a repetição na primeira parte.

As indicações de caráter são omitidas em dois momentos - compasso 62 e 82. Segue o exemplo destes trechos na figura logo abaixo:



Figura 27: 6ª Valsa Brasileira, indicações de caráter omitidas nos compassos 62 e 82, ambos os trechos circutados em vermelho.

3.3.3 *Mistério...(quanto amei-a!) Valsa doentia*

-Tonalidade original: Fá# menor.

-Tonalidade da transcrição: Mi menor.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

A idéia de tocar esta valsa na tonalidade original depois de oitavada, quando usada a afinação de solista, verificou-se bastante viável, à exceção do trecho do compasso 45 ao 65, que optamos por deixar na oitava original. Vide exemplo abaixo.

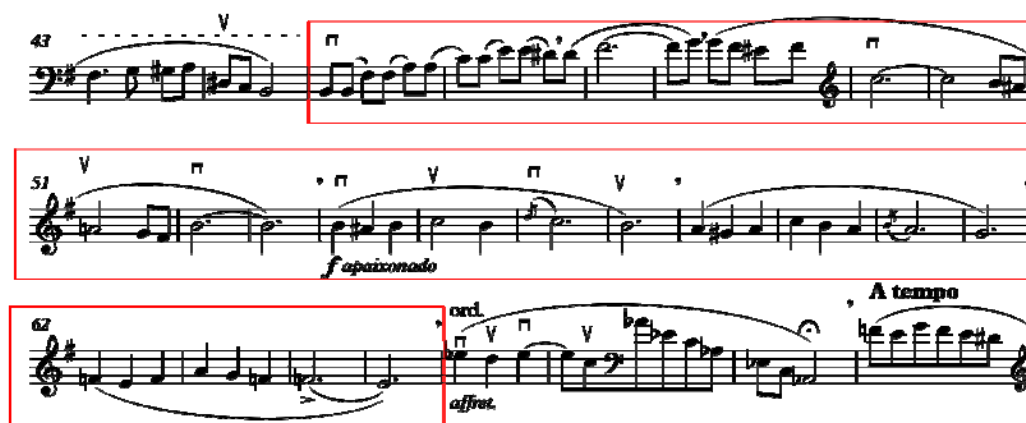


Figura 28: *Mistério...* oitavada, com exceção dos compassos 43 ao 70.

Além de solucionar as notas no limite da tessitura, pois a nota mais aguda desta valsa é um Mi5 (apogiatura do compasso 56), o objetivo aqui foi possibilitar que a melodia soe de maneira mais fluida.

- Questões idiomáticas:

A tonalidade escolhida é bastante cômoda e sonora no contrabaixo. Sendo seu caráter meditativo e legato, segundo Devos, em seu comentário na edição Funarte, deve-se buscar um timbre aveludado e sem vibrato. Para tanto, como sugestão interpretativa, o arco deve trabalhar distante do cavalete, evitando o som tenso e brilhante. Isso deve ser pensado do ponto de vista da sonoridade solista, que necessita de uma certa potência sonora e pressão

do arco. É preciso buscar então o equilíbrio entre o timbre aveludado e o volume de som, até que se descubra um ponto funcional entre o espelho e o cavalete.

- Questões editoriais:

A valsa *Mistério*... não apresentou dúvidas significativas no processo de edição.

3.3.4 Valsa de Outra Esquina

-Tonalidade original: Mi menor.

-Tonalidade da transcrição: Ré menor.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

A escolha da tonalidade de Ré menor veio não só da necessidade de se ajustarem as notas à tessitura do contrabaixo, como também por entendermos ter sido intenção do compositor explorar o fagote até o seu limite, no registro agudo. Assim, embora atinja o limite do espelho, e em alguns instrumentos a nota tenha que ser apertada para o lado de fora da corda, trata-se de uma característica intencionalmente preservada na obra. Segue um exemplo comparativo entre um trecho de extremo agudo, antes e depois da transcrição.



Figura 29: *Valsa de outra esquina* na tonalidade original, compassos 52 ao 60.



Figura 30: *Valsa de outra esquina* transcrita, compassos 52 ao 60.

- Questões idiomáticas:

Esta valsa, em sua tonalidade original e devidamente oitavada, apresenta notas fora da tessitura, como por exemplo o Mi bemol no compasso 58. Seguindo a ordem de prioridades de características da obra original, a serem mantidas, transpomos a peça um tom abaixo, que soará então em Mi menor quando usado o recurso de afinação solista.

As tonalidades são bastante cômodas, tanto a original quanto a da transcrição. No entanto, o ritmo ligeiro exigirá um considerável nível técnico do intérprete. Além do andamento, a maior dificuldade é manter o legato no cantábile e afinar os grandes saltos presentes ao longo da peça.

Segundo Medeiros (2005, p. 48), o andamento moderado, mas bastante *cantabile*, sugere características da ópera italiana.

- Questões editoriais:

A *Valsa de outra esquina* não apresentou muitas dúvidas no processo de edição.

Neste manuscrito não constam dia nem mês da composição, mas esta informação foi obtida através da edição Funarte.

No compasso 24, a nota da apogiatura não está clara no *fac-simile*; no entanto, ao conferir com as demais edições, todas apontam um Mi (Ré na transcrição), bem como as gravações de Devos, Medeiros e Dantas.

3.3.5 Valsa em *Sib menor*

-Tonalidade original: Si bemol menor.

-Tonalidade da transcrição: Si bemol menor.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

Como não pode deixar de ser, o título desta peça já nos indica a tonalidade em que deve ser transcrita.

- Questões idiomáticas:

A transcrição da *Valsa em Si bemol menor* foi de extrema complexidade. Embora lenta, abrange uma extensão bastante ampla, sendo escrita em uma tonalidade que não engloba nenhuma corda solta. Além disso, a peça está repleta de grandes saltos, e torna-se muito aguda quando executada em sua condição ideal, ou seja, uma oitava acima. Um exemplo disso está no seu início, em que fica bem nítida a longa distância entre as apogiaturas, exigindo do contrabaixista um esforço que sonoramente não permite a ligação entre as duas notas. Vide exemplo abaixo:



Figura 31: *Valsa em Si bemol menor* oitavada, compassos 1 ao 13.

Ao pensar na opção de um tom abaixo, como nas demais valsas até agora, surge outro impasse: a peça continua em um registro extremamente agudo, com notas fora da tessitura. Além disso, a tonalidade de Lá bemol menor torna mais difícil a execução, originalmente em Si bemol menor, pelo maior número de acidentes, conforme ilustra o exemplo abaixo:



Figura 32: *Valsa em Si bemol menor* oitavada e transposta para Lá bemol menor.

Conservando-se a peça na tonalidade original, e não na ideal, a peça apresenta também notas fora da tessitura, porém situadas no registro grave. Segue o exemplo do trecho inicial original.



Figura 33: *Valsa em Si bemol menor* sem alterações.

Preservar a tonalidade e a oitava original, alterando somente a relação intervalar em alguns trechos, quando necessário, não se mostra a opção ideal. No entanto, dadas as dificuldades citadas, consideramos esta solução coerente com as nossas questões. Pareceu uma boa opção basearmo-nos na interpretação de Dantas, de alterar a oitava de apenas alguns trechos críticos, para viabilizar a execução da obra em um registro mais cômodo e sonoro.

A primeira medida foi elevar de uma oitava todas as notas graves situadas nas linhas suplementares inferiores, fora da tessitura do contrabaixo, notando-as na oitava ideal, conforme o exemplo abaixo:



Figura 34: *Valsa em Si bemol menor* transcrita, compassos 1 ao 7.

O próximo passo foi passar algumas apogiaturas para uma oitava abaixo, a fim de viabilizar os saltos, permitindo até mesmo realizar a ligadura original. Isto foi feito nos compassos 3, 5, 7 (vide exemplo anterior).

Nos quatro compassos finais também efetuamos algumas modificações, elevando uma oitava acima todo esse trecho. Segue exemplo logo abaixo:



Figura 35: *Valsa em Si bemol menor* transcrita, compassos 41 ao fim estão uma oitava acima.

- Questões editorais:

O processo de editoração da *Valsa em Sib menor* não apresentou dúvidas significativas. No entanto uma questão surgiu, como por exemplo o acento na terceira colcheia no compasso 31, presente no original e ausente da edição Funarte, e da LRQ (vide figura abaixo). Escutando-se as gravações, também não se pode ter certeza de que haja de fato um acento.



Figura 36: manuscrito da *Valsa em Si bemol menor*, exemplificando a notação confusa em círculo vermelho, compasso 31.

3.3.6 Valsa-Choro

- Tonalidade original: Fá menor.
- Tonalidade da transcrição: Ré menor.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

Optamos pelo Ré menor, não só por ser a tonalidade mais próxima da original (Fá menor) a comportar a tessitura da peça, mas também por permitir uma execução mais cômoda no extremo agudo, pela maior disponibilidade de harmônicos.

- Questões idiomáticas:

Uma vez oitavada, logo no compasso 14 surge um Ré bemol (vide exemplo da figura abaixo), que pode não existir em alguns instrumentos ou ter uma sonoridade muito forçada. O mesmo acontece nos compassos 21 e 37.



Figura 37: *Valsa-choro* oitavada, compasso 8 ao 16.

Uma solução para manter a tonalidade original seria não oitavar esses trechos, deixando-os na oitava original notada a partir do terceiro tempo do compasso 13. Segue o exemplo:



Figura 38: *Valsa-choro* oitavada, mas mantendo trecho dos compasso 8 ao 16 conforme a versão original.

A opção de transcrever para um tom abaixo também foi experimentada, mas resulta em Mi bemol menor, tonalidade bastante acidentada e de difícil afinação.

Optamos então pelo Ré menor, pois além de se obter uma sonoridade mais fluente, cômoda e condizente com o caráter do canto seresteiro, preserva-se toda a relação intervalar da obra.

- Questões editoriais:

Esta valsa não apresentou grandes dúvidas de editoração, salvo no compasso 51 (vide figura 35), em que é difícil identificar se a indicação de articulação das notas é tratina ou ponto.



Figura 39: *Valsa-choro*, manuscrito. Dúvidas sobre a notação, compasso 51.

Tendo como referência a gravação de Devos, optamos por grafar tratinas.

3.3.7 *Valsa improvisada*

-Tonalidade original: Dó menor

-Tonalidade da transcrição: Dó menor

Nesta valsa, Mignone explora bastante o registro grave do instrumento, e, como o próprio título diz, a peça tem um caráter íntimo e introvertido de improvisação.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

Depois do procedimento padrão de alterar a oitava da peça, não houve necessidade de alterar a tonalidade da valsa.

- Questões idiomáticas:

A tonalidade e o registro da *Valsa improvisada* são bastante cômodos no contrabaixo. A nota mais aguda é um Dó³ no compasso 27, e, embora a valsa seja rápida, seu grau de dificuldade técnica não é tão alto, quando comparado a outras como a 6ª *valsa brasileira* ou a *Pattapiada*.

Pela impossibilidade de realizar as grandes ligaduras no contrabaixo, foi necessário

mudar as arcadas, ainda que do um modo mais conectado possível, para que se permaneça a idéia original das frases.

- Questões editoriais:

Não houve dúvidas durante a editoração desta valsa. A única observação a fazer diz respeito às apogiaturas, que nas demais edições estão todas dentro do compasso da nota, embora deversem estar no compasso anterior.

3.3.8 *Apanhei-te meu fagotinho (valsa-paródia)*

-Tonalidade original: Lá maior.

-Tonalidade da transcrição: Sol maior.

Esta é a única valsa em uma tonalidade maior, e baseia-se no famoso choro de Ernesto Nazareth (1863-1934), *Apanhei-te meu cavaquinho*.



Figura 40: *Apanhei-te meu cavaquinho*, Ernesto Nazareth, compassos 1 ao 4.



Figura 41: *Apanhei-te meu fagotinho*, Francisco Mignone, compassos 1 ao 4.



Figura 42: *Apanhei-te meu cavaquinho*, Ernesto Nazareth, compassos 16 ao 20.



Figura 43: *Apanhei-te meu fagotinho*, Francisco Mignone, compassos 13 ao 21.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

Ao transcrevermos esta peça para o contrabaixo, verificamos que ela podia ser executada em sua tonalidade original. Apenas elevamos em uma oitava o registro.

- Questões idiomáticas:

Uma vez oitavada, a peça fica completamente dentro da tessitura, indo no máximo até o Si bemol 4, uma região relativamente cômoda no espelho, quando comparada à maioria das outras valsas.

A tonalidade de Lá menor ainda inclui todas as cordas soltas e harmônicos, o que facilita a afinação de trechos mais complexos.

- Questões editoriais:

Surgiram dúvidas à respeito da notação nos compassos 32 e 40, pois conforme ilustrado em vermelho na figura abaixo, o símbolo não está claro no manuscrito.

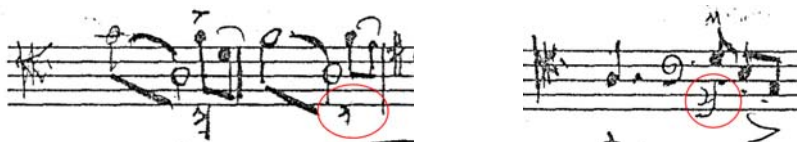


Figura 44: Manuscrito da *Valsa apanhei-te meu fagotinho*, exemplo de notação confusa. Compasso 31 e 32, e 40.

Outro problema que tivemos foi no compasso 53, onde falta uma pausa de colcheia no manuscrito, no compasso discriminado em vermelho. A pausa foi inserida na nossa edição. Segue o trecho em questão:



Figura 45: Manuscrito da *Valsa apanhei-te meu fagotinho*, compassos 50 ao 53.

3.3.9 +1 $\frac{3}{4}$

- Tonalidade original: Fá# menor.
- Tonalidade da transcrição: Mi menor.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade

Embora a tonalidade em Fá# seja viável, o nível de dificuldade da peça torna-se extremamente alto, levando-se em consideração já ter sido feito o procedimento padrão de transpô-la para uma oitava acima (vide figura 37). A opção em Mi menor, para ser executada com afinação de solista, pareceu-nos o melhor caminho, pois o recurso de cordas soltas e harmônicos permitirá uma execução mais cômoda (vide figura 38). Seguem exemplos comparativos de antes e depois da transposição:



Figura 46: Valsa +1 $\frac{3}{4}$ em Fá# menor, compassos 1 ao 5.



Figura 47: Valsa +1 $\frac{3}{4}$ em Mi menor, compassos 1 ao 5.

- Questões idiomáticas:

+1 $\frac{3}{4}$ é uma valsa que apresenta arpejos rápidos que, não raro, obrigam o contrabaixista a saltar as cordas dentro de uma ligadura, ou realizar longos saltos em um curto espaço de tempo (vide exemplo acima). Esse foi um dos motivos que nos levaram a transcrever esta valsa um tom abaixo, pois em Mi menor temos todas as opções de cordas soltas e harmônicos que facilitam a execução dos saltos.

Embora seja possível executá-la em sua tonalidade original, já transposta para a oitava real, em algumas circunstâncias temos trechos bastante complexos, como por exemplo o que vai do compasso 43 ao 48 (vide figura abaixo).



Figura 48: Valsa +1 $\frac{3}{4}$ oitavada, compassos 37 ao 49.

Este trecho é particularmente trabalhoso nesta tonalidade, principalmente pela região de extremo agudo em que se encontra, pelo andamento vivo e pelos saltos difíceis de afinar. Uma opção seria transpô-lo uma oitava abaixo, mas a nosso ver a idéia musical de cadência em “cascata”⁶⁰ seria interrompida. Ainda que em um tom abaixo mantenha-se a dificuldade

⁶⁰ Exemplificamos o trecho desta maneira pelo efeito que as notas sugerem, no movimento em sentido descendente, repetindo-se os intervalos uma oitava abaixo a cada dois compassos por três oitavas.

do trecho, nota-se uma comodidade maior em relação ao tom original.

- Questões editoriais:

Não houve dúvidas durante a editoração desta valsa.

3.3.10 Valsa declamada – o viúvo

-Tonalidade original: Lá bemol menor.

-Tonalidade da transcrição: Sol menor.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

A escolha da tonalidade de Sol menor teve a intenção de tornar a melodia mais fluente, podendo-se utilizar harmônicos e cordas soltas como referência. Seguem dois exemplos comparativos já oitavados, o primeiro em Lá bemol menor, e o segundo em Sol menor.



Figura 49: Valsa Declamada, na tonalidade de Lá bemol menor, compassos 1 ao 4.



Figura 50: Valsa Declamada na tonalidade de Sol menor, compassos 1 ao 4.

- Questões idiomáticas:

Esta valsa é um caso particular, pois já existe um exemplo de sua reelaboração⁶¹, feita por Borém, contrabaixista, professor, pesquisador e transcritor, citado anteriormente. Assim, essa reelaboração serviu de referência para podermos observar a maneira como a peça foi explorada idiomáticamente.

Em comunicação pessoal, Borém conta que a *Valsa declamada* chamou sua atenção pelo cantábile e pela natureza declamatória, como um recitativo. Este foi outro motivo que nos levou a alterar a tonalidade, pois acreditamos que em Lá bemol menor, pela grande quantidade de acidentes, teríamos um timbre escuro e fechado, o que distoaria de um caráter declamatório. Curiosamente, Borém faz menção à possível história que o subtítulo, *O viúvo*, esconde: possivelmente, ele se refere ao próprio Mignone, que perdera sua esposa em um desastre aéreo.

- Questões editoriais:

Logo na primeira nota do compasso 2 do manuscrito, observa-se uma tratina e uma fermata entre parênteses, não incluídas na edição Funarte. Já na edição LRQ temos apenas a fermata. Ouvindo a gravação de Devos, optamos por notar como está no manuscrito, pois há uma longa permanência do fagotista nessa nota. No entanto, entendemos que a interpretação dos símbolos em relação à quantidade de tempo seja uma escolha individual.

3.3.11 Pattapiada

-Tonalidade original: Si menor.

-Tonalidade da transcrição: Lá menor.

Esta peça é uma homenagem ao grande flautista brasileiro Pattapio e Silva (1880-1907), e faz uma alusão à valsa composta por ele, *Primeiro amor*, tomando-a como modelo (COELHO, 2011). Seguem exemplos que demonstram tal afirmação.

⁶¹ O termo “reelaboração” foi aqui usado, pois, segundo o próprio Borém, em entrevista pessoal, trata-se de um arranjo e não de uma transcrição, pelo caráter livre empregado ao traduzir a obra. Temos mudanças de tonalidade, de articulação, bem como a inclusão de efeitos e pequenos trechos.

Figura 51: *Valsa primeiro amor* Op. 4, Pattapio Silva. Compassos de 1 a 5.

Figura 52: *Pattapiada*, Francisco Mignone, compassos 1 ao 4.

Figura 53: *Valsa primeiro amor* Op. 4, Pattapio Silva. Compassos 52 ao 56.

Figura 54: *Valsa Pattapiada*, Francisco Mignone, compassos 36 ao 39.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

A tonalidade em Lá menor possibilita uma execução mais cômoda da valsa, e quando usado o recurso de afinação solista ela soará na tonalidade ideal.

Na gravação de Dantas, transcrita para o violoncelo, a opção também foi por Lá menor.

- Questões idiomáticas:

Esta valsa possui um caráter virtuosístico evidente, apontado já no início da partitura pela indicação, em francês, *le plus vite possible* (o mais rápido possível).

Devido à alta dificuldade técnica com relação à sua velocidade, trabalhou-se inicialmente com a possibilidade de tocá-la sem oitavar. No entanto, optamos por deixar a critério do contrabaixista a escolha da oitava para a primeira parte da obra, e inserimos na partitura a indicação de 8va *ad libitum*.

Ao observar que a segunda parte possui uma longa sequência de notas ligadas, e, em uma mesma posição, um trecho mais livre ritmicamente, a partir daí decidimos notar a valsa na oitava ideal.

- Questões editoriais:

O processo de editoração desta valsa ocorreu sem dúvidas consideráveis.

3.3.12 A boa páscoa para você, Devos!

-Tonalidade original: Fá# menor.

-Tonalidade da transcrição: Mi menor.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

A escolha de Mi menor deve-se à padronização e à possibilidade de aproveitamento do recurso da afinação solista do contrabaixo, embora mantê-la em Fá menor também seja uma opção viável.

- Questões idiomáticas:

Logo nos primeiros compassos, esta valsa atinge a região mais grave do fagote: no compasso 6 temos um Lá#1. Ao oitavá-la, perde-se um pouco desta intenção do compositor, mas ganha-se em brilho e leveza, mantendo-se o caráter alegre, dançante, rápido e virtuosístico da obra. Naturalmente exigirá do contrabaixista uma boa técnica para executá-la bem. Se inicialmente é leve e cantada, na segunda parte temos uma seção contrastante, mais rítmica, viva e articulada, retomando depois o tema inicial.

Primeiramente, trabalhou-se com a possibilidade de mantê-la na tonalidade original, Fá menor, também aceitável.

A peça foi reescrita, tendo sido as claves adaptadas para a oitava ideal, sempre observando se as dificuldades exigiam alguma modificação no sentido de possibilitar e aprimorar a execução. Seguem dois exemplos comparativos, onde temos visivelmente um trecho de de antes e depois da transcrição da peça.



Figura 55: *Valsa a boa páscoa para você, Devos!* na tonalidade original. Compassos 33 ao 38.



Figura 56: *Valsa a boa páscoa para você, Devos!*, transcrita. Compassos 33 ao 38.

- Questões editorais:

A boa Páscoa para você, Devos! não apresentou grandes dúvidas durante o processo de editoração.

3.3.13 Valsa quase modinheira

-Tonalidade original: Lá menor.

-Tonalidade da transcrição: Sol menor.

Esta é a primeira valsa arrolada pela edição Funarte.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

Esta peça, quando executada em sua tonalidade original depois de oitavada, apresenta notas agudas fora da tessitura do instrumento, como acontece no compasso 6:



Figura 57: *Valsa quase modinheira* oitavada, compassos 1 ao 7.

Visando a execução em sua tonalidade original, optamos por transpô-la para Sol menor, pois quando executada no contrabaixo em afinação solista soará em Lá menor. Segue o exemplo de como ficará o trecho inicial da valsa em Sol menor:



Figura 58: *Valsa quase modinheira* em Sol menor, compassos 1 ao 7.

- Questões idiomáticas:

Embora essa opção deixe a valsa em um registro bem agudo, o andamento e a tonalidade cômoda de Sol menor facilitam a execução da obra no contrabaixo.

Em seu comentário na edição Funarte, Devos considera que essa valsa, *A implorante*, caracteriza-se pelo esforço natural do fagotista nas três primeiras notas do tema, em arpejo

ascendente, para atingir a região aguda (vide exemplo acima, figura 46). Com base nessa afirmativa, desconectamos essas notas iniciais, o que viabiliza o salto no contrabaixo, bem como coaduna-se com a interpretação.

- Questões editoriais

Surgiu uma única dúvida durante o processo de editoração: na apogiatura do compasso 55, não fica claro qual a nota no manuscrito (vide figura abaixo). Após comparar as edições, vimos que a edição Funarte indica um Sol bemol, enquanto na LRQ temos Si bemol, seguindo-se uma nota de rodapé a indicar o Sol bemol como a nota do original.

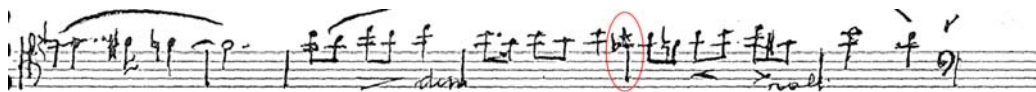


Figura 59: manuscrito da *Valsa quase modinheira*, exemplo de dúvida sobre a notação. Compassos 52 a 57.

Nas gravações também encontramos divergências: na execução de Devos, temos Si bemol, mas na gravação de Medeiros e Dantas, Sol bemol. Optamos por seguir a gravação de Devos, por ser a versão mais próxima a idéia original do compositor.

A data seguiu as informações da edição LRQ, pois o manuscrito datava de 16/04/1871, e sem a indicação dos minutos. Usamos como minutagem o registro de Devos, de 2'39.

3.3.14 *Valsa ingênua*

-Tonalidade original: Lá menor.

-Tonalidade da transcrição: Sol menor.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

Esta valsa foi transcrita um tom abaixo para ser executada com afinação de solista, não

havendo dificuldades tais que justifiquem outras modificações.

- Questões idiomáticas:

Ao oitavá-la, o problema reside nas notas que atingem o limite do registro agudo, como nos compassos 30, 44 e 45 (vide exemplo na figura 43), quando se torna bastante difícil realizar os saltos em andamento rápido.



Figura 60: *Valsa ingênua* em Lá menor oitavada, compassos 27 ao 46.

A opção, portanto, de transcrever a peça para Sol menor mostra-se duplamente proveitosa. Além de deixar a execução mais cômoda, tal medida possibilita ao contrabaixista executar a valsa em seu tom original, quando usado o recurso da afinação solista. Devos, na edição Funarte, considera esta peça alegre, flexível e graciosa, com uma sonoridade semelhante a do oboé, comprovando mais uma vez o nosso acerto na escolha da tonalidade em Sol menor. Segue um exemplo do mesmo trecho da figura anterior, mas agora transposto para Sol menor:



Figura 61: *Valsa ingênua* em sol menor oitavada, compassos 27 ao 46.

- Questões editoriais:

Esta valsa não apresentou grandes dúvidas. O que se pôde observar foram pequenos detalhes, como a indicação de caráter inicial estar um pouco ilegível, mas sem prejudicar de todo a captação do sentido: *Allegro con grazia*. Datamos esta valsa com base na edição LRQ, pois no manuscrito não consta a data em que foi composta.

3.3.15. *A escrava que não era Isaura (valsa sem quadratura)*

-Tonalidade original: Dó# menor.

-Tonalidade da transcrição: Sol menor.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

Esta obra abrange uma grande extensão do fagote e atinge a sua nota mais grave, fugindo portanto à tessitura do contrabaixo.

Optamos por transcrevê-la para Sol menor, pois assim a nota mais grave do fagote,

nessa tonalidade, fica igualmente sendo a nota mais grave do contrabaixo.

Um outro caminho experimentado foi oitavar a peça, mas desse modo julgamos que se perdia a intenção tímbrica do grave original. Ao transpô-la para Sol menor, no entanto, além de preservar toda a relação intervalar da obra, temos as notas neste registro escuro, e também um amplo uso do restante da extensão do contrabaixo. Segue exemplo dos compassos iniciais, já transcritos:



Figura 62: Valsa a escrava que não era Isaura, compassos 1 ao 6.

- Questões idiomáticas:

Seguindo nosso esquema modelo, de transpor apenas para uma oitava acima, as notas excederam a tessitura no registro agudo, a ponto de se perder muito da sonoridade grave da peça. Para solucionar tal problema, havia as opções de oitavar apenas alguns trechos, ou transpor a peça para outra tonalidade, ou ambos os recursos.

A primeira opção mostra-se viável, mas como são trechos predominantemente longos, obtém-se uma nova sonoridade, o que não nos parece aqui uma solução.

A opção padrão de tentar transpor para um tom abaixo não foi um caminho possível, pois a valsa continuaria com notas fora da tessitura. Assim, o caminho escolhido foi partir de outras características tímbricas intencionais da obra para o fagote, tomando-se as notas que nos trariam não só mais destreza na realização de saltos, mas também maior quantidade de harmônicos e mais fluidez em trechos expressivos. Chegamos finalmente à tonalidade de Sol menor.

Outra modificação foi a da apogiatura no compasso 24, onde a deixamos uma oitava abaixo, dada a dificuldade de se conectarem essas notas em uma distância física tão grande.

O ritmo lento e a região grave do fagote, explorados no início da peça, podem ser naturalmente sugeridos também no contrabaixo, em razão do seu timbre escuro e fechado

na região correspondente, e por tratar-se de uma peça solo, sem a competição com outros instrumentos. Essa parte é bem contrastante com a nova seção iniciada no compasso 40, onde o registro agudo é mais explorado, ocorrendo uma mudança de sonoridade que sugere um clima mais extrovertido.

- Questões editoriais:

Em alguns compassos, como por exemplo o 55, é difícil identificar se na articulação há pontos ou tratinas sobre as colcheias. Optamos por registrar tratinas, como ouvimos na gravação de Devos, embora tanto a edição Funarte quanto a LRQ tenham notado pontos nesses compassos. Segue o trecho em questão:

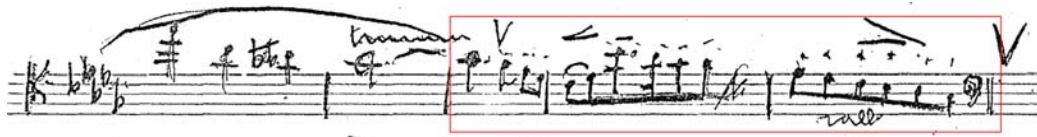


Figura 63: Valsa a escrava que não era Isaura, compassos 50 ao 54.

Algumas apogiaturas apresentam uma notação que pode ser entendida de mais de uma maneira, com relação à sua posição. É o caso dos compassos 45 e 60, onde a notação é indicada sobre a barra de compasso (vide exemplo abaixo). Editamos da mesma forma. No caso do compasso 60, não está clara a nota escrita e as edições divergem entre si. Optamos por seguir a gravação de Devos, notando as apogiaturas como Dó (Fá# na transcrição) nos compassos 45, 46 e 60. Vide exemplo abaixo.

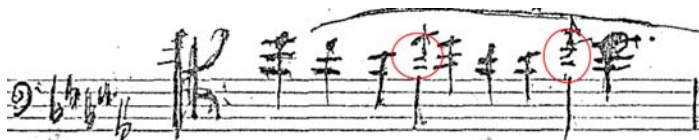


Figura 64: Valsa a escrava que não era Isaura, compassos 44 ao 46.

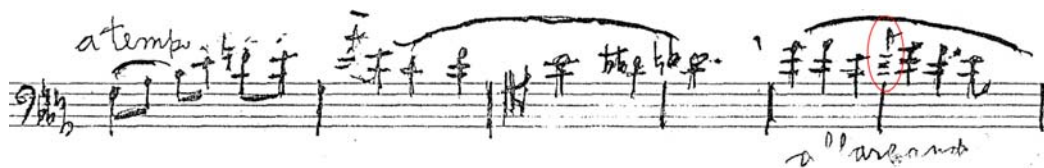


Figura 65: Valsa a escrava que não era Isaura, compassos 55 ao 60.

3.3.16 Macunaíma – a valsa sem caráter

-Tonalidade original: Ré menor.

-Tonalidade da transcrição: Dó menor.

Questões Específicas:

- Escolha da tonalidade:

Nesta valsa, a opção de manter a tonalidade original depois de oitavada é também viável, ainda que o espelho de alguns instrumentos não sejam compridos o suficiente para conter algumas notas presas, como o Ré5 do compasso 25, ou o Mi5 da apogiatura no compasso final da peça. Tais problemas poderiam ser solucionados com harmônicos. Porém, como a maioria das valsas foi transposta uma segunda maior abaixo, optamos por encaixar a presente peça nesse padrão, transpondo-a para Dó menor. Seguem dois exemplos comparativos de um trecho que ilustra bem essa situação, antes e depois da transcrição. Aqui ela já se encontra oitavada:



Figura 66: Valsa *Macunaíma* transcrita para Dó menor, compasso 23 ao 28.

- Questões idiomáticas:



Figura 67: Valsa *Macunaíma*, transcrita para Dó menor, compassos 23 ao 28.

Segundo as notas de Devos na introdução da edição da Funarte, esta valsa é bastante espirituosa e livre, plena de idéias contrastantes.

Ao transcrevê-la, a intenção foi basicamente tornar mais cômoda a execução, embora ela ainda apresente trechos em um registro bastante agudo no contrabaixo. No entanto, ao mesmo tempo, explora as regiões graves do instrumento.

- Questões editorais:

Macunaíma não apresentou problemas quanto à editoração.

3.4 A edição

Aquela modinha que o Villa não escreveu

Francisco Mignone
1981

Implorante, saudoso e triste

6 *p* *mf* *p*

13 *a tempo* *poco rit.* *molto cresc.*

19 **Tempo I** *p*

25 *cresc.*

31 *delicado* *poco rit.*

35 *mais devagar*

39 **bem devagar e completo abandono** *pp*

6ª Valsa Brasileira

Francisco Mignone
(23/04/1981)

Com muito entusiasmo

f a marcato

6 *f* *f* *meno* *rit.* **Bem sacresteiro** *mp*

11 *pp* *mp* *pp* *mf*

18 *pp* *mf*

23 *rit.* *pp* *mf* *dim.* **Vivo** *pizz* *e poco ritardando* *f* *finiando violão*

29 *p* *f* *pp*

35 *mf* *dramatizando um pouco e affrett.* *mf* *affrettando*

40 *dim.* *e cedendo um pouco*

46 *mf* *pp* *mf* *pp* **sul tasto**

53 *f* *pp* *p* *mais devagar* *rit.* *pizz* *desaparecendo* *(violão)* **súbito più mosso**

60 arco *très agile comme sans fin* *mf* *pizz*

65 arco *p* *f* *allargando* *f e drammatico* *marcato*

71 *rit.* *a tempo serrestre* *p* *suplicante e affret.* *mp* *allargassi ben*

76 *p* *rit.* *p affret.*

82 *a tempo* *cantando*

87 *cres. molto* *ff* *allargando*

92 *f sostenuto* *Agitato*

96 *lento* *rit. molto* *senza temp* *fff*

Mistério

Quanto Amci-a!

Francisco Mignone
17/04/1981

Tempo de Valsa sentimental, doentia ♩ = 72

p

9

19

preludiano

29 conclusivo

rall.

37 Tempo I

p

44

53

f apaixonado

A tempo

64

affret.

71

75

Molto lento

p *pp* *ppp*

Valsa da outra Esquina

Francisco Mignone
07/04/1981

Valsa Viva

8

15 *rit. a tempo*

23 *p e sec f poco allarg.*

32 *f tempo vivo sfz*

39 *sfz p*

45 *rit. 1. 2. rit. D.C. al fine*

52 **Cantabile** *mp cresc. f p*

61 *cresc. espressivo poco rit. a tempo p*

69

79 *affraz. D.C. al fine*

86

92

3'06

The image shows a musical score for two staves. The top staff begins at measure 86, marked with a diamond symbol. It contains a series of notes with slurs and dynamic markings (p, f, V). The bottom staff begins at measure 92 and continues the musical line. It includes a triplet of eighth notes and a final measure with a double bar line. The time signature is 3/4, indicated by the '3' and '06' at the bottom right.

Valsa em Sib menor

Dolorosa

Valsa lenta

Francisco Mignone
04/1981

doloroso

8

15

22 *rit.* **Fim** *Poco più*

28 *A tempo* *rit.*

34

39 *rit.* **D.C. al Fine**
san respirer

3'02

à Noel Devos
Valsa-Choro

Francisco Mignone
 11/10/1979

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 9, 18, 25, 31, 37, 44, 53, and 60 marked at the start of their respective lines. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. Above the staff, there are numerous 'V' (accents) and 'n' (natural) markings. The score includes several performance instructions: 'p' (piano) at the beginning, 'rall.' (ritardando) at measures 31 and 37, 'molto rall.' at measure 37, 'a tempo' at measure 31, 'rit.' (ritardando) at measure 60, and 'D.C. al Fine' at the end. There are also first and second endings marked with '1.' and '2.'. A specific instruction '(a última vez bem rall.)' is written below the staff at measure 25. The score concludes with a double bar line and a final note.

VALSA IMPROVISADA

Francisco Mignone
1981

Moderadamente

mp p mp

7 V n V n V n V n

13 V n V n V n *fin* V n V

19 V n V

23 V n V n V 3 3

27 V n V *poco rit.*

devagar

31 *p*

33 *p*

44

56 *rit.* *a tempo*

66

74 *Do ao fim*

Apanhei-te, Meu Fagotinho

Valsa - Paródia

Bem rápido

Francisco Mignone
16/01/1981

f *p* *f* *p* *cresc. poco a poco*

6 *p* *f* *p* *presque indifférente*

13

22

TRIO
tonjoras très rapide

30 *sfz* *poco rit.* *f*

36 *p* *Scherzando* *f*

43 *p* *f*

49 *rit.* *devagar* *p* *mp* *sf* *sub.p*

54 *mp* *f* *f tenaz um poco* *ff*

1'50

+1 $\frac{3}{4}$ Francisco Mignone
21/04/1981

Com alegria interior

Musical score for Francisco Mignone's piece, featuring a 3/4 time signature and various musical notations including dynamics, articulation, and tempo changes.

The score is written in 3/4 time and includes the following markings and measures:

- Measures 1-4:** Initial notation with dynamics *mf* and *f*, and articulation marks *V*.
- Measure 5:** First measure of the second system.
- Measures 11-16:** Second system of notation.
- Measures 17-21:** Third system of notation.
- Measures 22-28:** Fourth system, marked *poco rit.* and *molto allegro*. Dynamics include *p* and *mf*.
- Measures 29-35:** Fifth system, marked *tempo I*.
- Measures 36-43:** Sixth system, marked *a piacere*. Dynamics include *p sub.*
- Measures 44-49:** Seventh system, marked *come cadenza virtuosistica*.
- Measures 50-51:** Eighth system, marked *D.C. al ♩*.

2'00

Valsa Declamada

O viúvo

Francisco Mignone
(16/04/1981)

Moderadamente (quase falando)

mp

animando

acalmando

rit.

poco rit.

a tempo

f

dramaticamente

tempo I

P

cresc. e animando

retenez

calmo

animando

rit.

affrett.

pp

2'27

PATTAPIADA

Francisco Mignone

08/04/1981

(8^{va} ad lib)  Molto vivo (le plus vite possible)

rit.

6

11

15

p

19

molto rit. *molto vivo*

23

rit.

28

a tempo

32

V 



36 *un poco calso*

40

47

52

58

62

67 *Deciso*

Dal ♩ al ♩

rit.

V

1:45

The musical score consists of several staves of music. The first staff (measures 36-39) is in bass clef and features a melodic line with slurs and ties. The second staff (measures 40-46) is in treble clef and includes slurs, ties, and a double bar line. The third staff (measures 47-51) is in treble clef and continues the melodic development. The fourth staff (measures 52-57) is in treble clef and includes a five-measure rest and a double bar line. The fifth staff (measures 58-61) is in treble clef and features a melodic line with slurs and ties. The sixth staff (measures 62-66) is in treble clef and includes a double bar line and a key signature change. The seventh staff (measure 67) is in treble clef and ends with a double bar line. The score is marked with various dynamics and articulations, including 'un poco calso', 'Deciso', and 'rit.'. The piece concludes at measure 67 with a time signature of 1:45.

a Noel Devos

A boa pascoa para você, Devos!

Francisco Mignone
16/04/1981

Andante Moderato g animando

6 rit. a tempo animando rit. animando

13 Più Vivo mf

20 rit. a tempo p

27 mf

33 retenez affret. Vivo A tempo p

39 f mf

45 1. 2. Tempo I f Dal g al Coda Φ

49 Più lento pp sfz p

com serenidade

Molto lento pp sfz p

3'00

Valsa Ingênua

- para fagote solo -

Francisco Mignone
16/04/1981

Allegretto con grazioso

p

9 **Poco più e deciso**

19 **Ancora più vivo**

sp

27 **Assai vivo**

f

34 **cantando**

40

47 **poco rit.**

52 **Tempo I e calmo**

p très liée

59 **Vivo**

65

69 **rit.**

A Escrava Que Não Era Isaura

à memória de Mário de Andrade

Francisco Mignone
(06/04/1981)

Valsa Lenta

p

7

15 *um pouco rall.* *rit.* *a tempo*

22

29 *f* *cantando emr pou*

37 *cantando (clarissimo un peu)* *f*

47 *rall.*

55 *a tempo* *allargando* *bien rendu* *a tempo*

64 *f* *com animo* *molto cresc.*

4



D.C. al Coda



419

à Noël Dewos
Macunaíma
 A valsa sem caráter

Francisco Mignone
 10/10/1979

cantando
p

8

15 *sem precipitar*

19 *f* *poco rall.*

23

29 *sf*

35

42

49 *f* *clargiasante* *molto legato*

55

62 *a tempo (quasi vivo)* V p 3 rall. V p V

67 *meno* ff f 3 V rall. dim.

72 *poco meno* p V p V p V p V p

77 *più p*

219

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista o parco registro de obras brasileiras escritas para o contrabaixo solista desacompanhado, no período anterior ao século XX, propusemo-nos a realizar uma transcrição das *16 valsas para fagote solo*, de Francisco Mignone, disponibilizando, assim, o conteúdo da fonte, no caso os fac-símiles das Valsas, ao público contrabaixista e demais estudiosos.

Dividiu-se a pesquisa em dois planos, onde no primeiro estão os dois primeiros capítulos, que abordam questões teóricas e de cunho histórico e conceitual, e no segundo a edição comentada. Neste contexto, apontamos os aspectos que favoreceram o desenvolvimento do contrabaixo como instrumento solista, tais como sua “padronização” de forma, tamanho e afinação, e sua evolução técnica. As controvertidas hipóteses acerca da sua origem são em parte consequência de equívocos, ainda presentes, a respeito da própria nomenclatura do instrumento e sua função ao longo dos séculos, seja em pequenos ou grandes conjuntos instrumentais. Ficou evidente quanto um instrumento grave é considerado funcional somente para acompanhamento, segundo a maioria dos tratados musicais. Para o contrabaixo, essa falta de padronização de medidas, afinação e até de nome, certamente dificultou seu desenvolvimento e o repertório como solista, tendo sido este instrumento, até bem pouco tempo, visivelmente negligenciado pelos grandes compositores.

No Brasil, percebe-se o reflexo desse desenvolvimento tardio, pois só aos poucos alguns compositores impulsionaram a escrita para o instrumento, sendo raras as obras no período que antecede a década de 50.

A partir da exposição das questões que justificam a necessidade de trabalhos que incluam a prática da transcrição, dedicamos o segundo capítulo ao entendimento dessa prática, ilustrando a sua importância e exemplificando os visíveis benefícios que ela nos traz, sendo um recurso que atinge todas as áreas e instâncias do meio musical. Para tanto, foi necessário um panorama histórico, enfatizando a importância de compositores adeptos da transcrição, e as justificativas para o seu uso em cada período.

Ao discorrer sobre o grau de interferência que o transcritor tem na obra, geralmente fizemos uso de termos como transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase. A analogia, aqui, da transcrição musical com a tradução literária, foi proposta inicialmente para ilustrar a nossa idéia de como funciona essa liberdade dentro do processo da tradução literária, sobretudo da poesia.

Reelaborar uma peça musical, originalmente escrita para outro instrumento, pareceu-nos muito similar ao processo linguístico da tradução, e, estudar este assunto, mostrou-se surpreendentemente fascinante, despertando-nos um interesse além de nossas expectativas. Usamos alguns conceitos da semiologia, tendo como principal referência o grande poeta e tradutor paulistano, Haroldo de Campos.

A linguagem verbal foi aqui dimensionada como um código de significação, e comparada com a prática da transcrição do um ponto de vista semiótico. Interessante notar como os conceitos gerais tenderam a esfacelar-se, na busca por verdades absolutas sobre o significado de uma obra. Essa instabilidade onipresente levou-nos à importância de lidar com os códigos e signos da cultura, uma vez que a expressão baseia-se na simbologia da linguagem, amplamente falando.

A tradução justifica sua autenticidade ao reinventar o próprio modo de linguagem, e assim, passamos a ver a transcrição em um sentido linguístico mais profundo, que nos ampliou o aparato crítico e despertou-nos o interesse por voltar a estudar o assunto. A comparação com a tradução literária visou colocar em evidência a comunicação entre os signos linguísticos, o que nos permitiu adentrar o terreno da Semiótica. Em seguida, apuramos o que tem sido feito na prática da transcrição no Brasil, seja musicologicamente, seja na área da performance, sempre em relação ao contrabaixo solista.

Finalizando a sessão conceitual, reunimos informações sobre o contrabaixo e o fagote, suas facilidades e dificuldades, para melhor entender a linguagem a ser traduzida e os recursos a serem utilizados, e resolver as eventuais controvérsias. Elaboramos um quadro idiomático de cada instrumento, de forma clara e sucinta, expondo suas principais diferenças.

A partir de tais embasamentos, o último capítulo dedica-se à transcrição das *16 valsas para fagote*. O relato dos procedimentos práticos, somados às partituras editadas das

transcrições, trazem todo o processo, detalhado, com exemplos, das versões originais até o resultado final, ou seja, as Valsas transcritas e editadas, com o propósito de servir a instrumentistas tanto quanto a estudiosos.

Cada uma das peças proporcionou um desafio à parte, exigindo um tipo diferente de abordagem e um grau específico de intervenção sobre o original. Tal atitude exigiu uma experimentação criteriosa de cada escolha, fosse ela positiva ou negativa, o que possibilitou definir a melhor solução, em detrimento das demais opções.

Pôde-se constatar, sobretudo, ao final de todo o processo, que a prática da transcrição obviamente enriquece a compreensão do repertório escolhido, beneficiando o intérprete, e contribuindo para seu desenvolvimento técnico e criativo. Esperamos, igualmente, ter oferecido uma contribuição a trabalhos futuros e incentivado a produção de transcrições destinadas ao contrabaixo, tendo em vista a grande quantidade de repertório potencialmente adaptável, de várias épocas e estilos, bem como o das composições originais.

O importante, de fato, foi perceber que a pesquisa e a reflexão, no processo de recriação ou de interpretação de qualquer obra musical, contribuem para que a performance seja, cada vez mais, uma prática consciente e fundamentada.

GLOSSÁRIO DE TERMOS E CONCEITOS

Afinação de solista: Sistema de afinação do contrabaixo surgido possivelmente no séc. XIX para aumentar a tensão das cordas de tripa ou seda. A sonoridade resultante é mais brilhante e intensa, tanto por situar-se em um registro mais agudo quanto por exercer uma maior pressão sobre o tampo. Essa afinação é muito utilizada nas peças solo.

Articulação: Qualquer atividade ou forma de organização capaz de criar unidades distintas e combináveis, por parte do enunciador.

Bordão: Trata-se de um recurso bastante idiomático dos instrumentos de cordas, em que se alterna um pedal de corda solta, com uma passagem melódica dedilhada na mesma corda.

Cavelete: Dispositivo que suporta as cordas e ao mesmo tempo transmite as suas vibrações para que seja amplificada pelo corpo do instrumento.

Corda Presa: Técnica de performance dos instrumentos de corda em que a corda é presa com a pressão dos dedos da mão esquerda contra o espelho (em oposição à corda solta) variando o seu comprimento e produzindo sons de diferentes alturas.

Cordas soltas: Corda sem nenhuma intervenção dos dedos, soando livremente.

Crab Technique. Uma técnica registrada por François Rabbath, embora não tenha sido ele o primeiro a empregá-la. Consiste no posicionamento da mão esquerda, efetuando-se uma contração e expansão, em que não se retira o dedo da corda antes de alcançar a nota sucessiva. O nome da técnica vem da semelhança entre os movimentos da mão e os do caranguejo.

Espelho: Peça de madeira dos instrumentos de corda colada no braço do instrumento e contra a qual as cordas são pressionadas com os dedos da mão esquerda para serem presas e produzirem sons de diferentes alturas.

Estandarte: Peça de madeira que fica na parte inferior (abaixo do cavelete no caso do violoncelo e contrabaixo) dos instrumentos e em que são presas ou amarradas as cordas.

Lá, Si, Dó, etc.: a nota melódica será escrita sempre com iniciais maiúsculas.

Oitavar: Ação de transpor a obra ou o trecho em questão uma oitava acima.

Ombros: Faixas da parte superior da caixa do contrabaixo, uma analogia ao corpo humano.

Palheta: Pequena peça constituída de uma fina espécie de cana (“Arundo Donax”), usada para estabelecer a coluna de ar produtora do som de determinados instrumentos de sopro. A palheta pode vibrar livremente, como na harmônica-de-boca; contra uma superfície, como a palheta simples da clarineta; ou duas palhetas podem vibrar uma contra a outra, como é o caso da palheta-dupla, do oboé e fagote.

Pizzicato: é o modo de tocar os instrumentos de corda (geralmente os de arco) pinçando as cordas com os dedos.

Portato: (italiano) o que porta, leva a outra nota; articulação intermediária entre o staccato e o legato.

Posição dos saltos: É a região do instrumento em que se situam as notas dos saltos em questão.

Pull Off: Técnica de pizzicato, em que a mão esquerda articula duas ou três notas.

Rallentando: (italiano) reduzindo o tempo do andamento.

Registro: região da tessitura de um instrumento musical.

Slapp: é uma técnica utilizada pelo baixo elétrico, que consiste em produzir um som percussivo puxando a corda.

Staccato: (italiano) destacado; geralmente simbolizado por um ponto sobre a nota, o que significa.

Tessitura: O termo refere-se ao conjunto de notas usadas por um determinado instrumento musical, com a qualidade necessária à sua execução. Uma importante questão que surgiu ao pesquisar sobre esse assunto foi o assunto da notação musical, as divergências entre maneiras de se representar as musicais. Segundo Leipp (1984, p. 147), as oitavas podem ser representadas de três maneiras: alemã, francesa e norte-americana.

EUA	França	Alemanha	Freq. corresp. (Hz)
C₀	ut₁	C₂	16,3
C₁	ut	C₁	32,7
C₂	ut₁	C	65,4
C₃	ut₂	c⁰	130,8
C₄	ut₃	c¹	262
C₅	ut₄	c²	523
C₆	ut₅	c³	1046
C₇	ut₆	c⁴	2093
C₈	ut₇	c⁵	4186
C₉	ut₈	c⁶	8372

Figura 68: Quadro comparativo de notações.

Por essa razão chamar A₄ de la₄ ou La₄ pode causar um grande mal entendido.

O padrão de notação nesta pesquisa terá como base o Lá₄ = 440Hz. Logo a nota mais grave de um contrabaixo de quatro cordas será um Mi₁ = 41.2034 Hz.

Walking Bass: Acompanhamento feito pelo contrabaixo; consiste em notas não sincopadas que criam uma linha de contraponto a qual segue e muitas vezes define a progressão harmônica. Pulsação que não cessa, como se “caminhasse” pela música.

Termos da semiótica

Frase: Termo usado para pequenas unidades musicais de tamanhos variados, geralmente consideradas maiores que um motivo, porém maiores que um período.

Intralinguística: é uma interpretação de signos verbais mediante outros signos do mesmo idioma (JAKOBSON, 1987, p. 428).

Interlinguística: A tradução interlingüística ou tradução propriamente dita é uma interpretação de signos verbais mediante outro idioma (Ibid, 1987, p. 428).

Intersemiótica: A tradução intersemiótica ou transmutação é uma interpretação de signos verbais mediante signos de sistemas de signos não verbais (Ibid, 1987, p. 428).

Código/mensagem; língua/fala: Código é um termo oriundo da teoria da informação, que designa “um inventário de símbolos arbitrariamente escolhidos, acompanhado de um conjunto de regras”. Fala-se na dicotomia código/mensagem, em que o código é atualizado pela mensagem, que por sua vez se baseia nele. Trata-se de dicotomia semelhante à de língua/fala, de Saussure. A língua (langue) é um sistema sincrônico de códigos, signos e relações funcionais que, ao ser internalizada pelo indivíduo, se torna fala (parole), um sistema que possui seus próprios mecanismos de desempenho. É importante notar que a subjetividade da fala individual está fortemente imbricada em um contexto cultural e social.

Desempenho/performance: O desempenho é o conjunto de realizações ocorrenciais pelo qual o sujeito executa o ato. Coincidente ao termo enunciação, é, no entanto, mais amplo que ele, visto que se refere inclusive a instâncias extralingüísticas de ordem antropológica, sociológica e psicológica. Visto dentro da oposição chomskiana competência/performance, o problema se coloca com o desempenho (performance) pressupondo a competência (o domínio de um código, da gramática ou de um funcionamento sistemático).

Discurso/texto: Por discurso entendemos qualquer processo, lingüístico ou não, possuidor de organização formal. Texto, entendido como algo tecido ou engendrado, é usado por nós como sinônimo a discurso. Podemos, assim, falar em texto musical e discurso musical, sendo que ambos os termos não especificam distinção entre grafia e som real.

Estrutura: Qualquer entidade autônoma que possa ser analisada em partes que possuam relações internas hierarquicamente organizáveis. Na estrutura, as relações são mais importantes que os elementos: por exemplo, a estrutura de uma melodia independe da tonalidade em que ela é executada. Ela pode ser decomposta, revelando partes que se relacionam umas às outras e com o todo da estrutura. Ela possui uma organização interna que lhe é própria, mesmo que faça parte de um conjunto de estruturas mais amplo.

Execução/decisão: Oposição útil para discriminar dois níveis distintos da interpretação: a execução dá conta de sua dimensão pragmática, enquanto a decisão diz respeito a uma dimensão cognitiva. Instrumentistas interpretam a obra na dimensão da execução, enquanto um ouvinte a interpreta exclusivamente na dimensão cognitiva.

Paranomásia ou **paronomásia:** uma figura estilística que consiste no emprego de palavras parônimas (com sonoridade semelhante) numa mesma frase, fenômeno que é popularmente conhecido como **trocadilho**.

Processo: O conceito de processo refere-se especificamente ao eixo sintagmático. Ele pressupõe, no estudo da narrativa, a organização temporal das estruturas. Qualquer enunciação pode ser vista como um processo, o que é particularmente relevante na linguagem musical, cujo discurso é estritamente controlado do ponto de vista temporal.

Semiose: Operação que instaura uma relação de pressuposição entre a forma da expressão e a forma do conteúdo, produzindo o signo. Todo ato de linguagem implica uma semiose.

Significante/significado; expressão/contéudo: Os dois aspectos que compõem o signo: significante/significado, segundo Saussure; expressão/contéudo, segundo Hjelmslev.

“Grosso modo, o significante *expressão* é o lado material (sonoro ou escrito) do signo; significado *contéudo* é o pensamento ou conceito a que ele se refere”⁶².

⁶² Tarasti, op. cit., p.304. “Very roughly, the signifier is the material (sounding or written) side of the sign; the signified is the thought or concept for which it stands”.

REFERÊNCIAS

ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. New York: W.W.Norton e Company, 1989.

ALMEIDA, Hermínio Carlos de. **A canção viver de amor de Toninho Horta e Ronaldo Bastos: aspectos composicionais e de performance em um arranjo para trio e oboé, trompa e piano**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005, p. 9-10.

AMIS, John; ROSE, Michael. **Words about music, a treasure of writings**. New York: Paragon House, 1992.

ARZOLLA, Antonio R. C. dal P. **Uma abordagem analítico-interpretativa do Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996, 119 p.

BARBEITAS, Flávio. Reflexões sobre a prática de transcrição: suas relações com a interpretação na música e na poesia. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 1, p. 402-416, jan/jun 2000.

BARRENECHEA, Sergio Azra. A música para flauta de Francisco Mignone. In: Encontro Nacional da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte. **Anais...** Escola de Música da UFMG, p. 501-508, 2001.

BERLIOZ, Ettore. **Grande Trattato di instrumentazione e d'orchestrazione moderne**. Milano: Edizione Ricordi, 1912.

BILLÈ, Isaia. **Gli strumenti ad arco e il loro cultori**: origine degli strumenti ad arco, liuteria-didattica, storia della musica e delle scuole strumentistiche in generale. Roma: Ausonia, 1928.

BORÉM, Fausto. A brief history of double bass transcriptions. **Bass World: the Journal of the International Society of Bassists**. Dallas, ISB, v. 21, n. 2., 1996, p. 8-16.

_____. Contrabaixo para compositores: uma análise de “perólas e “pepinos” selecionados da literatura sinfônica, de câmara e solística. In: Encontro Anual da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 8., 1995, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, p. 26-33, 1995.

_____. Duo concertant danger man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 2, p. 15, 89-103, 2000.

_____. 250 anos de música brasileira no contrabaixo solista: aspectos idiomáticos da transcrição musical. In: Encontro Anual da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 12., 1999, Salvador. **Anais...** Salvador: Fundação Luis Eduardo Magalhães, 10 p. 1999.

_____. Impromptu de Leopoldo Miguez: o renascimento de uma obra histórica do repertório brasileiro para o contrabaixo. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 11, p. 73-85, 2005.

_____. Lucípherez de Eduardo Bertola: a colaboração compositor-performer e o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo. **Opus**, Rio de Janeiro, v. 5, p. 48-75, ag. 1998a.

_____. Pequena história das transcrições musicais. **Polifonia**, São Paulo, v. 2, p.17-30, 1998b.

_____.; LIMA, C. N. Heroe, Egregio para contrabaixo e cravo. **Per Musi**, Belo horizonte, n. 18, p. 40-51, 2008.

BOTA, João Victor. **A transcrição musical como processo criativo**. 2008. 106 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2008.

BOYD, Malcolm. Arrangement. in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 1980. p. 627-632, v. 1.

BRUN, Paul. **The new history of double bass**. Bruxelas: Paul Brun Productions, 2000.

CAMPOS, Haroldo. **A Arte no Horizonte do Provável**. 5a edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

_____. Problemas de tradução no *Fausto* de Goethe. In: **O arco- íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 55-56.

_____. O branco no branco. **Pedra e luz na poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. "Luz: a escrita paradisíaca". **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 28, p. 5-17, nov. 1975.

_____. Da tradução como criação e como crítica. **Metalinguagem & outras metas**, n.4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 43.

CARDOSO, André. Método brasileiro de contrabaixo, do século XIX: Lino José Nunes. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 425-435, jul./dez., 2011.

CARSE, Adam. Books on orchestration: an historical sketch. **The Music Times**, Hertfordshire, (England) v. 64, n. 959, p...(?), 1923.

_____. **Practical hints in orchestration**. London: Augener, 1964.

CARVALHO, Diego Salmeron. Transcrições para violão: soluções técnico-musicais para interpretação da obra Menuet sur le nom d'Haydn, de Maurice Ravel. In: Jornada Acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicação e Artes da USP, 1., 2012. **Anais...**São Paulo: PPGMUS-ECA USP, 2012.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile: dai tempi colonialisino ai nostri giorni (1549-1925)**. Milano: Stab. Tip.Fratelli Riccioni, p. 504-505, 1996.

COLTON, Glenn David. **The art of piano transcription as critical commentary**. Open Access Dissertations and Theses, 1992.

CORDEIRO, João Rodrigues. **Fantasia para contrabaixo (1869)**. Juiz de Fora: Ed. Sergio Dias, Edição Eletrônica do Editor, 2000.

COSTA, Patrícia Rodrigues. Vidas secas: uma análise crítica da paratextualidade e componentes culturais da tradução para o inglês. **Belas Infiéis**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília, Brasília, v. 1, n. 2, p. 83, 2012.

CROTTI, Ricardo. **Il Contrabasso**. Mozzo (Bergamo): Edizioni Dalla Costa, 2005. 249 p.

DAHLHAUS, Carl. **Instrumentação analítica**: o “ricercare” a seis vozes de Bach, na orquestração de Anton Webern. In: Szendy, Peter. *Arrangements/Derrangements*. Paris: IRCAM, 2007. P. 31.

_____. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, 2003.

ELGAR, Raymond. **More about the double bass**. St. Leonards (England): Publisher Stephen W. Fillo, 1963. 164 p.

EMÉRITO, Mateus. Diálogo entre Barthes e Greimas. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 12., 2010. (Trabalho apresentado no DT 08-Divisões Temáticas. Estudos Interdisciplinares da Comunicação). **Anais...** Campina Grande: INTERCOM, 2010. Não paginado.

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. Tradução, transcrição e textualidade: a semiose intermídia. In: Congresso Internacional da Associação Brasileira da Literatura Comparada – ABRALIC, Tessituras, Interações, Convergências, 11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ABRALIC, 2008. Não paginado.

FAGERLANDE, Aloysio de Moraes Rego. **Bachianas Brasileiras no 6 — uma abordagem histórico-analítico-interpretativa**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro. 1995, p. 4.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Os erros textuais: aspectos e atitudes editoriais. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música, 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: SIMPOM, 2012, p. 102-120.

GEVAERT, François Auguste. **Novo tratado de instrumentação**. Paris: Ed. Henry Lemoine, p. 71, 1885.

GLOCKER, Tobias. Per questa bella mano KV 612 de Mozart: a redescoberta do manuscrito de uma ária de concerto para voz, contrabaixo obligato e orquestra e a reabilitação de uma prática de performance de “afinação equivocada”. Trad. Fausto Borém e Larissa Cerqueira. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 1, p. 97-107, 2000.

GONÇALVES, Antonio Afonso. **Valsas de Francisco Mignone**: transcrição e edição para violoncelo. 2004. 79 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

GONTARSKI, Luis Cesar. Transcrições: considerações para uma transcrição coerente. In: Simpósio Acadêmico de Violão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2., 2008, , Curitiba. **Anais...**Curitiba: EMBAP, p. 192-202, 2008.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alice Dias de Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983. 503 p.

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. **Introdução à poética do contrabaixo no choro**: o fazer do músico popular entre o querer e o dever. 2003. 198 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

HINSON, Maurice. **The Pianist's guide to transcriptions, arrangements and paraphrases**. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 159 p.

JAKOBSON R. On Linguistic Aspects of Translation, in **Language in Literature**, edição de Krystyna Pomorska e Stephen Rudy, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987, p. 428-435.

KOHN, Andrew. Bach cello suites for the bass: the state of the research. **Revista Música Hodie**, Goiania, v. 9, n. 1, p. 11-30, 2009.

KORSAKOV, Rimsky. **Principios de orquestración I**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1922. 171 p.

LOURO, Gustavo Reis. Trans-criar: a poética da tradução de Haroldo Campos. **Cosmos e Contexto, Revista Eletrônica de Cosmologia e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 14, jan. 2013. Disponível em: <<http://www.cosmosecontexto.org.br/?p=1919>> . Acesso em abr. 2013.

MARIZ, Vasco Francisco (Org.). **Francisco Mignone**: o homem e a obra. Catálogo do Departamento de Pesquisa e Documentação da FUNARTE. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997. 233 p.

MATTE, Ana Cristina; LARA, Glaucia Minuz Proença. Um panorama da semiótica greimasiana. **Alfa, Revista de Linguística**, UNESP, São Paulo, v. 53, n. 2, p. 339-350, 2009.

MEDEIROS, Elione Alves. Um discurso sobre edição e interpretação das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone. In: Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 15., 2005. p. 310-317. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. **Uma abordagem técnica e interpretativa das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone**. 1995. 122 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Aspectos interculturais da transcrição musical: análise de um

canto indígena. In: Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 15, 2005. p. 1423-1432. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

MENDES, C. M. Da Linguística estrutural à semiótica discursiva: um percurso teórico-epistemológico. Raído, Dourados (MS), v. 5, n.9, p. 173-193, jan./jun., 2011. Disponível em www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/975/810 . Acesso em abr. 2013.

MERHY, Silvio. As transcrições das canções populares em viagem pelo Brasil de Spix e Martius. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 173-206, 2010.

NASCIMENTO, Evandro B. Traduzindo Haroldo. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, v. 19, p. 25-42, 2011.

NETO, Caio Nelson de Senna. **Textura musical**: forma e metáfora. 2007. 165 p. Tese (Doutorado em Música). Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Stanley Sadie (Ed.). 2. ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

NÓBREGA, Adhemar. **Os Choros de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1975. 138 p.

PAULINYI, Zoltan. Transcrições de Flausino Vale para violino solo. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 24, n.1, p. 75-94, jan./jun. 2011.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. 302 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PETRI, Ariane. **Obras de compositores brasileiros para fagote solo**. 1999. 154 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

PISTON, Walter. **Orchestration**. New York: Norton, 1955. 477 p.

RAY, Sônia. Apaixonadamente da Sonata nº 1 para contrabaixo e piano de Camargo Guarnieri (1907-1993): considerações gerais sobre a transcrição. **Revista Música Hodie**, Goiania, v. 8, n. 2, p. 147-150, 2008.

_____. Catálogo de obras brasileiras eruditas para contrabaixo. São Paulo: Annablume Editora Comunicação: FAPESP, 1996. 79 p.

_____. A influência do baião na música brasileira erudita para contrabaixo. In: Encontro Anual da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 12., 1999, Salvador. **Anais...** Salvador: Fundação Luiz Eduardo Magalhães, (no prelo) 1999.

_____. Música brasileira para contrabaixo: coleta e organização de obras e formas de acesso ao acervo disponível. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 13, p. 100-111, 2006.

RAZUK, Renata de Oliveira. Interfaces entre a tradução e o PL2-E: as estratégias usadas pelos alunos estrangeiros na produção de textos em português. **Revista Eletrônica Letra Magna**, ano 1, n.1, 2º semestre 2004. 18 p.

REIS, Fernando César Cunha Vilela dos. **O idiomático de Francisco Mignone nas 12 valsas de esquina e 12 valsas-choro**. 2010. 349 p. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura. **Revista em Tese**, Belo Horizonte, v. 4, p. 19-29, dez., 1999.

RIEMANN, Hugo. **Compendio de instrumentación**. 2.ed. Barcelona: Editorial Labor, 1930. 174 p.

SABBATO, Sergio Di. **Três transcrições orquestrais dos “Quadros de uma exposição” de Modest Mussorgsky: uma análise comparativa**. 2008. p. 2. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro.

SALLES, Mariana Isdebsky. **Arcadas e golpes de arco**. 2.ed. Brasília: Thesaurus, 2004. 143 p.

SANKEY, Stuart. Sobre a questão de pequenas alterações na realização das partes de contrabaixo de Beethoven. Tradução e revisão: Fausto Borém. **Musica Hodie**, Goiania, v. 6, n. 2, p. 11-34, 2006.

SANTAELLA, L. Transcriar, Transluzir, Transluciferar: A Teoria da Tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da. **Céu Acima: Para um Tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 221-232.

SANTOS, Iza Queiroz. **Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 248-275, 1942.

SILVEIRA, José. **Concertino para clarineta e orquestra de Francisco Mignone: reflexões interpretativas**. 2005. 205 p. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SIQUEIRA, José. **Curso de instrumentação**. Editora do autor. Rio de Janeiro, 1945, p. 27-30.

SOBRAL, Adail. Considerações epistemológicas sobre a semiótica greimasiana. **Estudos Semióticos**, USP, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 63-74, 2009.

SZENDY, Peter. **Arrangements, derangements: La transcription musicale aujourd’hui**. Paris: L’Harmattan, 2000. 179 p.

TARASTI, Eero. **A Theory of Musical Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 328 p.

TARLTON, Neil. Double bassist. **Music Review**, London, v. 8, p.7, Spring, 1999.

_____. **The Essentials of Sevcik Opus 2: School of Bowing technique: transcribed and abridged for double bass.** Ed. Chance, England, 2011. 79 p.

TEIXEIRA, Marcelo. **O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos opcionais das suítes para violoncelo de Bach.** 2009. 171 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

TETLEY-KARDOS, Richard. Piano transcriptions - back for good? [S.l.]: **Clavier**, v. 25, p. 18-19, Feb., 1986.

VILDE, David V. **Transcriptions for piano, "Franz List": The Man and his Music.** Alan Walker (Ed.). London: Barrie & Jenkins, 1970, 471 p.

WATERHOUSE, William. The Bassoon. **Yehudi Menuhin music guides.** London: Kahn and Averill, 2005. 256 p.

ZAMPRONHA, Edson. **Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical.** São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000. 298 p.

ZEN, Márcio. **Os fagotes Buffet e Heckel: Um estudo comparativo.** 1996. 88 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

PARTITURAS

MIGNONE, Francisco. **16 Waltzes & Sonatina for Unaccompanied Bassoon by Francisco Mignone,** Bloomfield, LRQ Publishing, c2006, p. 1-39.

_____. **16 Valsas para fagote solo.** Rio de Janeiro: Funarte. INM/PRO MEMUS, 1983. 35 p.

ENTREVISTAS

BORÉM, Fausto. **A transcrição como prática de reelaboração, Valsa declamada.** Rio de Janeiro, 2013. Comunicação pessoal concedida através de questionário escrito a L.C.C Caridade em 22 fev. 2013.

DEVOS, Noel. **Sobre Mignone e as Valsas.** Rio de Janeiro, 2013. Entrevista concedida a L.C.C. Caridade em 17 de dez. de 2012.

FAGERLANDE, ALOYSIO. **O fagote.** Rio de Janeiro, 2013. Entrevista concedida a L.C.C. Caridade em 12 de dez. de 2012.

NOBRE, Marlos. **A transcrição do Desafio IV para o contrabaixo, literatura do contrabaixo.** Rio de Janeiro, 2013. Comunicação pessoal concedida através de questionário escrito a L.C.C Caridade em 14 jan. 2013.

SANTORO, Sandrino. **Mignone, o contrabaixo, a transcrição e o idiomatismo.** Rio de Janeiro,

2013. Comunicação pessoal concedida através de questionário escrito a L.C.C Caridade em 14 jan. 2013.

DOCUMENTOS SONOROS

MIGNONE, Francisco. **16 Valsas para fagote solo, Noel Devos**. Rio de Janeiro: Funarte Memus MMB 82026, novembro de 1981. 1 CD.

Elione Medeiros, fagote. **16 Valsas brasileiras, 16 Valsas para fagote solo**. Francisco Mignone. Rio de Janeiro: Editora independente. ISBN: ASMCD0003. 1CD

Valsa: Francisco Mignone, Raiff Dantas Barreto. Brasil, Editora independente. ISBN: Raiff Dantas. Brasil, 2009. 1 CD.