

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**Rafael Garcia Borges**

**O uso de *scordatura* para a execução no violão de obras compostas para  
alaúde barroco:**

Transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss

**Porto Alegre**

**2007**

**Rafael Garcia Borges**

**O uso de *scordatura* para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco:**

Transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss

Artigo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, na sub-área de Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Wolff

Porto Alegre

2007

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus por ter permitido que eu concluísse mais esta etapa;

Agradeço à Patrícia, minha amada companheira de todas as horas;

Aos meus pais, Darcy e Marina, pelo amor e apoio incondicionais;

Aos professores do PPG/MUS com os quais tive a oportunidade de me aperfeiçoar nestes dois anos;

Ao meu orientador, Professor Daniel Wolff, por toda esta longa caminhada a meu lado, da graduação ao mestrado, o meu muito obrigado por todos os ensinamentos;

Aos colegas pelo convívio, em especial ao meu irmão em Cristo, Aristóteles Pires, pela amizade e disposição em discutir detalhes do meu trabalho;

Agradeço a CAPES, que possibilitou a minha dedicação exclusiva ao Mestrado.

*A minha mãe (in memoriam)*

*“Nunca se dirá o suficiente sobre a importância capital que a moda deste instrumento [o alaúde] teve para a história da música”*

*Philippe Beaussant (in MASSIN, 1997)*

## RESUMO

Este trabalho visa analisar os problemas envolvidos na transcrição para o violão de obras compostas para alaúde barroco. São discutidas as diferenças entre os dois instrumentos relacionados à notação, número de cordas e afinação. É também apresentado um histórico do uso de *scordatura* nos diversos instrumentos de corda. São analisadas as características idiomáticas da música composta para alaúde barroco e as maneiras de adapta-las ao violão, propondo-se a utilização de afinação que reproduz no violão a relação intervalar das cordas do alaúde. Por fim é apresentada uma transcrição da Suíte XIII em Ré Maior, de S. L. Weiss, originalmente composta para alaúde barroco.

Palavras-chave: Violão, alaúde barroco, *scordatura*, transcrição.

## ABSTRACT

The aim of the present work is to analyze the problems involved in transcribing for guitar works originally composed for the baroque lute. The differences between the two instruments regarding notation, number of strings and tuning are discussed, followed by an overview of the use of *scordatura* in a variety of plucked instruments. The idiomatic characteristics of the music written for the Baroque lute and the possibility to adapt them to the guitar are analyzed. Finally, a guitar transcription of the Suíte XIII in D Major, by S. L. Weiss, originally written to the baroque lute, is presented.

Keiwords: classical guitar, baroque lute, *scordatura*, transcription.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1 COMPARAÇÃO ENTRE O ALAÚDE BARROCO E O VIOLÃO.....</b>	<b>14</b>
1.1 Notação.....	15
1.2 Número de cordas e tessitura.....	17
1.3 Afinação.....	18
<b>2 SCORDATURA.....</b>	<b>20</b>
2.1 Aspectos Históricos.....	21
2.1.1 Alaúde.....	23
2.1.2 Violão.....	26
2.2 Apresentação da Scordatura.....	31
<b>3. ADAPTAÇÃO IDIOMÁTICA.....</b>	<b>33</b>
3.1 Escrita e Resultado Sonoro.....	33
3.1.1 Intervalos harmônicos de segunda menor.....	36
3.1.2 Intervalos melódicos de segunda em cordas separadas.....	37
3.1.3 Disposição intervalar dos acordes.....	39
3.1.4 Seções cordais com o uso de cordas soltas.....	39
3.1.5 Uso de notas pedais nos baixos.....	40
3.2 Adaptação dos baixos.....	42
3.2.1 Transposição à oitava.....	42
3.2.2 Saltos de sétima.....	44
3.2.3 Passagens melódicas nos diapasões.....	45
3.3 Ornamentação.....	47
3.3.1 Sinais de ornamentação no Manuscrito de Londres.....	47
3.3.2 Interpretação de notas duplas.....	48
3.3.3 Improvisação nos arpejos.....	49
<b>4. TRANSCRIÇÃO: SUÍTE XIII EM RÉ MAIOR DE S. L. WEISS.....</b>	<b>51</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>103</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>107</b>
<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>110</b>
<b>ANEXO A.....</b>	<b>111</b>
<b>ANEXO B.....</b>	<b>122</b>

## INTRODUÇÃO

O ato de transcrever obras originalmente escritas para outros instrumentos é uma constante na história do violão. Segundo Turnbull (1991, p.151), o violonista tem, hoje, ao seu dispor, um repertório que abrange cinco séculos. Este repertório é formado em parte por transcrições de obras originalmente compostas para instrumentos antigos de cordas dedilhadas como a vihuela, a guitarra barroca e o alaúde (WOLFF, 1998, p.1). O principal motivo para o uso de transcrições no repertório de um instrumento vem, conforme Boyd (2001), da necessidade de intérpretes ampliarem um repertório que não tenha sido “favorecido com um grande ou satisfatório número de composições originais” (p.627).

Sendo o violão, como o conhecemos hoje, oriundo de fins do século XVIII (SPARKS, 2002, p.209), o uso da transcrição se faz necessária se o violonista quiser interpretar obras do período renascentista ou do barroco, e é natural que parte deste repertório seja adaptado de instrumentos da mesma família organológica (cordas dedilhadas).

No entanto, em relação ao repertório do período barroco, percebemos muitas vezes a preferência em arranjar obras originalmente escritas para teclado, e não para alaúde<sup>1</sup>. Qual será o motivo desse fato? Será que o alaúde barroco é muito diferente do violão? Será que o alaúde barroco não possui um repertório relevante?

O presente trabalho tem por objetivo, analisar as diferenças entre o alaúde barroco e o violão. Também pretende demonstrar algumas possibilidades de adaptação do repertório originalmente composto para alaúde barroco através da mudança na afinação do violão (*scordatura*), visando incorporar algumas características idiomáticas pertencentes àquele instrumento.

A música composta para alaúde barroco em meados do século XVII na França exerceu grande influência sobre os cravistas da época (GILLESPIE, 1972, p. 83). Um ponto interessante a ressaltar é o fato, observado por Cardin (2005), que entre 1529 e 1670, não há registros de obras publicadas para cravo na França. Cardin ressalta ainda que os cravistas deste período podiam ler fluentemente tablatura (notação utilizada para a música de alaúde), e que este fato poderia “sustentar a tese de que o repertório do alaúde era também o repertório do cravo”(CARDIN, 2005). As principais características da música para alaúde deste período são: o *style brisé*<sup>2</sup>, os prelúdios não mesurados e a ornamentação (POULTON, 2001).

---

<sup>1</sup> O alaúde deste período é comumente chamado de alaúde barroco (POULTON, 2001, p.350), e assim será referido no presente trabalho para diferenciar do seu antecessor, o alaúde renascentista, pois possuem algumas diferenças entre si, principalmente no número de cordas e na afinação.

<sup>2</sup> Termo usado para definir a maneira que os alaudistas, e depois os cravistas, executavam acordes arpejados. Este termo é comumente usado como referência a música francesa do século XVII. Também utilizado na Alemanha no início do século XVIII, com o mesmo significado (LEDBETTER, 2001, p.642)

No final do século XVII, ao mesmo tempo em que a música para alaúde barroco declinava na França, florescia na Alemanha, com características bem parecidas, porém também incorporando o *cantabile* próprio dos italianos (BARON, 1727). Dentre os diversos alaudistas da época, um é considerado por seus contemporâneos (BARON, 1727, p.70) e por musicólogos atuais (CHIESA, 1967; CRAWFORD, 1995) como o mais importante do período: Silvius Leopold Weiss.

Silvius Leopold Weiss (1686 - 1750) foi um virtuoso alaudista e compositor, vindo de uma família de alaudistas da corte que trabalhavam no sudoeste da Alemanha. Há notícias de que ele tenha conhecido Bach e, inclusive, tocado com o *Colegium Musicum* em Leipzig em 1739 (SADIE, 1991, p.225). Acredita-se que Weiss foi co-compositor do Trio Sonata em Lá Maior, BWV1025 (KIRCHHOF, 1994).

Weiss foi músico da corte do príncipe polonês Alexander Sobieski, que o levou à Itália por dois anos, onde ele tomou contato com a música de Alessandro e Domenico Scarlatti. De 1733 até sua morte, Weiss foi o músico com o mais alto salário da corte de Dresden, o principal centro musical da Europa (KIRCHHOF, 1994).

As mais de setecentas obras atribuídas a Silvius Leopold Weiss estão agrupadas em sua maioria em suítes (ou “Suonaten” como Weiss preferia chamá-las) (CARDIN, 2005). Elas são encontradas em vários manuscritos do século XVIII espalhados em diversas bibliotecas, dos quais os mais importantes são: o “Manuscrito da Biblioteca de Londres”, compilado provavelmente entre 1717 e 1725,

e o “Manuscrito de Dresden”, compilado logo após a morte do compositor em 1750 (CRAWFORD, 1992).

Devido ao extenso número de obras compostas para o alaúde barroco (superior a três mil obras, ver Ness, 2001, p.58), optou-se por delimitar a pesquisa à obra de Silvius Leopold Weiss, transcrevendo uma suíte constante no “Manuscrito da Biblioteca de Londres” e utilizando outros exemplos deste mesmo manuscrito quando necessário. O “Manuscrito de Londres” está dividido em vinte e oito suítes nas mais diversas tonalidades, além de diversas peças independentes.

A seguir uma breve descrição de cada capítulo do trabalho:

- Capítulo 1: serão discutidas as diferenças entre os dois instrumentos, no que diz respeito à notação, número de cordas, tessitura e afinação;

- Capítulo 2: apresenta a definição do termo *scordatura* e um apanhado histórico sobre o uso deste procedimento nos mais variados instrumentos de corda. Ao final deste capítulo será apresentada a *scordatura* que será utilizada na transcrição e adaptação das obras compostas para alaúde barroco;

- Capítulo 3: são apresentadas as características idiomáticas da música composta para alaúde barroco e o processo de transcrição e adaptação da Suíte XIII em Ré Maior, bem como outros exemplos extraídos da obra de Weiss que possam ser pertinentes ao assunto;

- Capítulo 4: transcrição da suíte XIII em Ré Maior em duas pautas, uma com a notação tradicional e outra em tablatura. Será acrescentada também uma transcrição para notação moderna do original da Suíte composta para o alaúde

barroco, para fins de comparação entre o original e o transcrito. É apresentada ainda uma transcrição da Allemande da suíte em Ré Maior em duas pautas, uma com a notação tradicional e outra com a notação em *scordatura*, ou seja, as notas são apresentadas como se o violonista estivesse lendo com a afinação convencional. Esta transcrição é apresentada como uma alternativa à utilização da tablatura;

- Anexo A: fac-símile do original em tablatura da Suíte XIII em Ré Maior, extraído do Manuscrito de Londres;

- Anexo B: CD com a gravação dos exemplos musicais e da Suíte XIII em Ré Maior.

Para tratar dos aspectos musicais referentes ao alaúde barroco e à obra de S. L. Weiss será utilizado o artigo: “*The London Manuscript unveiled*” de Michel Cardin (2005), onde são abordados aspectos de execução, interpretação e ornamentação no alaúde à época de Weiss, e o livro “*Intavolatura di Liuto*” de Ruggero Chiesa (1967), onde o autor transcreveu para notação moderna todo o “Manuscrito da Biblioteca de Londres” de S. L. Weiss.

Para o processo de transcrição e adaptação, será utilizada a tese de doutorado de Daniel Wolff (1998), intitulada “*Transcribing for guitar: a comprehensive method*”. Este trabalho trata dos vários aspectos envolvidos na transcrição de obras de diversos períodos.

## 1 COMPARAÇÃO ENTRE O ALAÚDE BARROCO E O VIOLÃO

Como foi comentado na introdução deste trabalho, tradicionalmente constam no repertório do violão obras que foram originalmente compostas para outros instrumentos. Pelo fato do violão atual, com seis cordas simples, ter surgido somente em fins do século XVIII, o repertório de música barroca ou renascentista executado no instrumento é todo fruto de adaptação e transcrição de obras compostas originalmente para outros instrumentos. Grande parte deste repertório é adaptado dos instrumentos provenientes da mesma família do violão (cordas dedilhadas): alaúde, vihuela, guitarras renascentista e barroca.

Segundo Wolff (1998), as obras compostas para alaúde renascentista, vihuela, guitarra renascentista e guitarra barroca, são mais facilmente adaptáveis ao violão devido à semelhança na relação intervalar destes instrumentos com o violão (ver Capítulo 2, sobre *Scordatura*). No entanto, dentre o repertório transcrito dos instrumentos antigos de corda dedilhada, a música para alaúde barroco é a que possui mais problemas para a sua adaptação devido a diferenças entre este instrumento e o violão. A seguir, serão analisadas algumas características que diferenciam um instrumento do outro e que contribuem para esta dificuldade de adaptação.



*Figura 1: Alaúde barroco*

## 1.1 Notação

Assim como nos outros instrumentos antigos de corda dedilhada, a tablatura é a notação utilizada para grafar a música composta para alaúde barroco, enquanto que para o violão utilizamos a notação convencional.

A tablatura é um sistema que indica ao instrumentista onde ele deve colocar os dedos e não o nome das notas que ele deve tocar. Este sistema é formado por linhas horizontais (de quatro a seis, dependendo do instrumento), representando as ordens<sup>3</sup>, e letras ou números, dependendo o tipo de tablatura, representando as casas. Assim: *a* ou *0* indicam corda solta, *b* ou *1* primeira casa, *c* ou *2* segunda casa e assim por diante. Estes números ou letras são dispostos nas linhas conforme a corda em que se deve pressionar. Existem vários tipos de tablatura, sendo que os mais utilizados são a tablatura francesa e a tablatura italiana (WOLFF, 1998, p.29).

---

<sup>3</sup> Ordem é o termo utilizado para indicar um par de cordas, afinados em uníssono ou em oitavas, “que são quase invariavelmente tocadas simultaneamente” (WOLFF, 1998, p. 29). No caso do alaúde barroco, a primeira e a segunda ordem não são dispostas em pares, mas sim em cordas simples.

A tablatura italiana utiliza números e a linha de baixo representa a corda mais aguda. Já a tablatura francesa utiliza letras e a linha de cima representa a corda mais aguda. A música para alaúde barroco está escrita toda em tablatura francesa.

Ex. 1: a) tablatura italiana e b) tablatura francesa

Como o alaúde barroco possui mais do que seis cordas (ver item 1.2 a seguir), são utilizados letras e números abaixo da tablatura para indicar as cordas graves, que excedem este limite: letra “a” abaixo da sexta linha indica sétima corda, “/a” indica oitava corda, “//a”, indica nona corda, “///a”, indica décima corda, “4” indica décima primeira corda, “5” indica décima segunda corda e “6” indica décima terceira corda (DART, 2001).

Como pode ser observado no exemplo 1, sinais rítmicos semelhantes aos da partitura convencional são colocados sobre as notas para indicar sua duração. Estes sinais podem ser colocados sobre todas as notas, como no exemplo “1a” ou sobre a primeira nota de um grupo de notas com a mesma duração, como no exemplo “1b”. É importante ressaltar que o sinal rítmico indica somente a nota de menor duração do trecho, ficando a decisão da duração real das notas e da realização do contraponto a cargo do intérprete (ver exemplo 2).

Ex.2: Trecho da Passacaille em Re Maior de S. L. Weiss: a) Tablatura b) Transcrição literal c) Transcrição com divisão de vozes.

Existem vantagens e desvantagens de se utilizar este sistema. A principal vantagem é que, para obras que tem na sua concepção características idiomáticas importantes, como é o caso da música de Weiss (CARDIN, 2005), a tablatura indica a exata localização da nota no instrumento, permitindo inferir a provável digitação proposta pelo compositor e, por conseqüência, os efeitos que a mesma visa alcançar<sup>4</sup>. Como desvantagem, a divisão de vozes e o contraponto não estão explicitamente demonstrados, fazendo com que o intérprete necessite razoável conhecimento deste tipo de notação para realizá-lo satisfatoriamente (DELL'ARA, 1988, p. 10).

## 1.2 Número de cordas e tessitura

O violão atual possui seis cordas simples, enquanto o alaúde barroco no tempo de Weiss possuía geralmente treze ordens<sup>5</sup> (onze cordas duplas e duas simples).

Esta diferença no numero de cordas influencia diretamente na diferença de tessitura entre os instrumentos, principalmente para o registro grave. Observe no

<sup>4</sup> Também deve-se ressaltar a importância deste tipo de notação para a compreensão da música ficta. (WOLFF, 2003)

<sup>5</sup> No início do período barroco os alaudistas franceses utilizavam um instrumento com onze ordens, e na época de Weiss existe a referência a um alaúde com quatorze ordens (POULTON, 2001, p. 350).

exemplo 3 (página 17) que a nota mais grave obtida no violão com afinação convencional é o Mi1<sup>6</sup> enquanto no alaúde barroco é o Lá0.

### 1.3 Afinação

Outro ponto importante é a diferença na relação intervalar entre as cordas do violão e do alaúde barroco. No violão temos a seguinte disposição intervalar (do grave para o agudo): 4<sup>a</sup> Justa, 4<sup>a</sup> Justa, 4<sup>a</sup> Justa, 3<sup>a</sup> Maior, 4<sup>a</sup> Justa. No alaúde barroco temos, nas seis primeiras ordens (do grave para o agudo): 4<sup>a</sup> Justa, 3<sup>a</sup> menor, 3<sup>a</sup> Maior, 4<sup>a</sup> Justa, 3<sup>a</sup> menor, além dos bordões, chamados diapasões, que são afinados diatonicamente de acordo com a tonalidade da obra:



Ex.3: a) Disposição intervalar das cordas do violão; b) Disposição intervalar das ordens do alaúde barroco e c) Diapasões do alaúde barroco (afinados conforme a tonalidade da obra).<sup>7</sup>

Esta diferença na afinação pode ocasionar, por exemplo, a necessidade de reordenar ou omitir notas de um acorde, na transcrição do alaúde barroco para o

<sup>6</sup> É comum, em algumas obras do repertório violonístico a afinação da corda mais grave um tom abaixo do convencional, ou seja, RÉ (WOLFF, 1998).

<sup>7</sup> Cada diapasão pode ser afinado um semitom acima ou abaixo conforme a tonalidade da obra (CHIESA, 1967). Por exemplo, se a música estiver na tonalidade de Ré Maior, a oitava e a décima primeira ordem (Fá e Dó, respectivamente) devem ser afinadas um semitom acima (Fá# e Dó#, respectivamente).

violão. E isto não necessariamente para acordes complicados no alaúde. Vejamos este exemplo:



Ex.4: Acorde de Ré menor

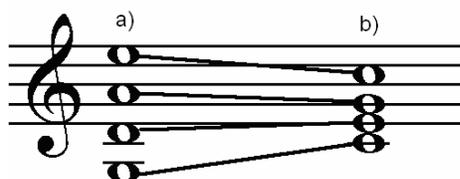
As cinco primeiras ordens do alaúde barroco tocadas soltas formam o acorde de Ré menor do exemplo acima. No entanto, este acorde, com esta disposição intervalar, é impossível de ser executado no violão de seis cordas, sem que alguma nota seja omitida.

A afinação empregada no alaúde barroco apresenta inúmeras outras situações de difícil adaptação ao violão sem que alguma modificação na afinação (*scordatura*) seja feita neste.

O uso de *scordatura* é uma prática comum entre os instrumentos de corda através da história. No capítulo seguinte trataremos da definição do termo, seguido de um breve apanhado histórico do seu uso em diversos instrumentos e, por fim, a apresentação da *scordatura* no violão para executar obras compostas originalmente para alaúde barroco.

## 2 SCORDATURA

*Scordatura* é um termo utilizado para designar uma afinação que se utiliza de um conjunto de alturas diferente daquelas consideradas as convencionais de determinado instrumento de corda (CAMPBELL, 2004, p. 277). Tal mudança pode ser com o intuito de ampliar a tessitura do instrumento, ou explorar “novas cores, timbres, sonoridades e possibilidades harmônicas alternativas” (BOYDEN, 2001, pg.290). Ainda segundo Boyden, este tipo de procedimento pode auxiliar na imitação de outros instrumentos, assim como fez Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) em sua Sonata nº. 12 (*A ascensão de Cristo ao Paraíso*) da série *Sonatas do Rosário* para violino e baixo contínuo. Biber utiliza uma afinação completamente diferente da convencional do violino, com o intuito de imitar um trompete:

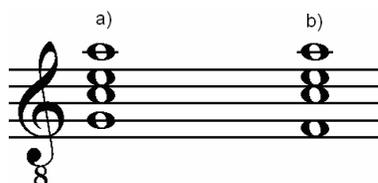


Ex.5: (a) Afinação convencional do violino e (b) scordatura utilizada por Biber na Sonata nº.12.

Biber utilizou extensivamente este procedimento em suas obras para violino. Dentre as que utilizam diferentes *scordaturas* estão quatorze das suas *Sonatas do Rosário*, duas das suas sonatas para violino solo e seis suítes da série *Harmonia artificiosa-ariosa* (BOYDEN, 2001).

## 2.1 Aspectos Históricos

A prática da *scordatura* remonta a meados do século XVI. Neste período, os alaudistas e guitarristas franceses passaram a utilizar o termo *corde avallée* ou *ravallée* para indicar uma mudança na afinação de uma das cordas do instrumento. O procedimento mais comum era o de abaixar a afinação da corda mais grave, buscando um aumento da tessitura e ampliação das possibilidades do uso das cordas soltas (TYLER, 2002, p. 14). De acordo com Tyler, as mais antigas referências a este termo são encontradas nos livros franceses para guitarra de quatro ordens (guitarra renascentista), por exemplo, no “*Tiers livre...de guiterre*” de Adrien le Roy (1520-1598), publicado em 1552, e significava que a quarta ordem (mais grave) deveria ser afinada um tom abaixo do usual (Exemplo 6).



Ex.6: (a) Afinação convencional da guitarra renascentista e (b) Afinação “a corde avallée”

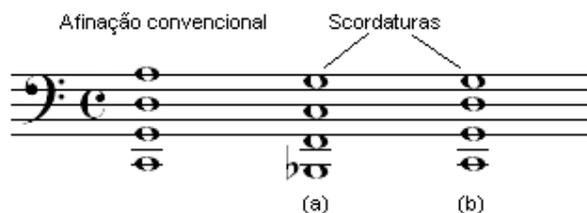
Na Espanha estas mesmas afinações são chamadas “*temple nuevos*” (nova afinação, para a afinação convencional) e “*temple viejos*” (velha afinação, para a afinação denominada “*a corde avallée*” pelos franceses) (BERMUDO, 1555, p. 65).

Na música para alaúde, o termo aparece pela primeira vez em “*Le tresor d’Orphée*” (1600) de Anthoine Francisque (ca1575-1605), e depois em vários outros livros franceses (TYLER, 2001). Em outros países termos distintos indicavam o

mesmo procedimento: na Alemanha “abzug” (redirecionar), na Itália “basso discordato” (baixo desafinado). Tyler (2001) ressalta ainda que, muitas vezes, os termos *corde avallée* e *scordatura* são utilizados de maneira confusa, tanto nos livros de época quanto nos atuais, mas que, em tese, *corde avallée* deveria significar a mudança de afinação em uma única corda, enquanto que, *scordatura* deveria se referir a duas ou mais cordas com afinação diferente. É possível perceber uma certa confusão entre os termos inclusive dentro do verbete *Scordatura* do New Grove’s Dictionary of Music and Musicians (SADIE, 2001), que foi utilizado como referência para este capítulo. No capítulo sobre violoncelo, Chambers chama de *scordatura* a re-afinação de uma única corda do instrumento e, logo após, no capítulo sobre alaúde, Tyler descreve a diferença entre *corde avallée* e *scordatura* exposta acima.

A partir do início do século XVII, possivelmente inspirados por esta prática dos alaudistas, violinistas passaram a utilizar scordaturas em suas obras (STOWELL, 2001). O primeiro exemplo conhecido está na Sonata op. 8 do italiano Biagio Marini (1594-1663), que logo foi seguido por vários compositores, tanto na Itália quanto em outros países da Europa. Apenas para exemplificar, citamos Johann Heinrich Schmelzer (c.1620-1680) e Biber na Alemanha e John Playford (1623-1686) na Inglaterra (STOWELL, 2001).

Em outros instrumentos de corda também é possível encontrarmos o uso de scordatura. Por exemplo, no violoncelo podemos encontrar dois tipos de scordaturas freqüentemente utilizadas durante o século XVII:



Ex.7: Afinação convencional do violoncelo e scordaturas utilizadas no século XVII.

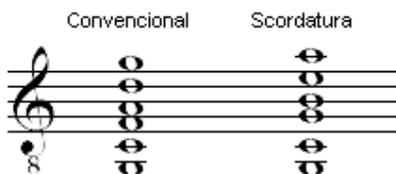
A afinação (b) do exemplo acima (DO, SOL, ré, sol) é conhecida como afinação italiana e foi utilizada por Johann Sebastian Bach (1685-1750) na Suite nº. 5 BWV 1011, para violoncelo solo, considerado o último exemplo de scordatura no violoncelo do período barroco (CHAMBERS, 2001).

Durante o século XVIII, o uso de scordatura diminuiu entre os violinistas alemães ao mesmo tempo em que se tornou mais popular na França e Itália, sendo usada inclusive em alguns concertos para violino de Antonio Vivaldi (1678-1741). O uso deste procedimento no violoncelo praticamente desapareceu na segunda metade do século XVIII e foi usado esparsamente no século XIX. Por exemplo, Robert Schumann (1810–1856) utilizou a scordatura  $S1b'$ , Sol, ré, lá para o violoncelo no seu Quarteto com piano, op. 47. No século XX podemos citar alguns exemplos tanto do seu uso no violino por Bela Bartók (1881-1945) na obra *Contrasts* e Igor Stravinski (1882-1971) na Suíte *O Pássaro de Fogo*, como também no violoncelo, por exemplo na *Suíte Lírica* de Alban Berg (1885–1935) e na *Sagração da Primavera* de Igor Stravinski (STOWELL, 2001).

### 2.1.1 Alaúde

Como comentado antes, os alaudistas e guitarristas foram os precursores deste procedimento, utilizando-o já em meados do século XVI. Ainda nesse mesmo

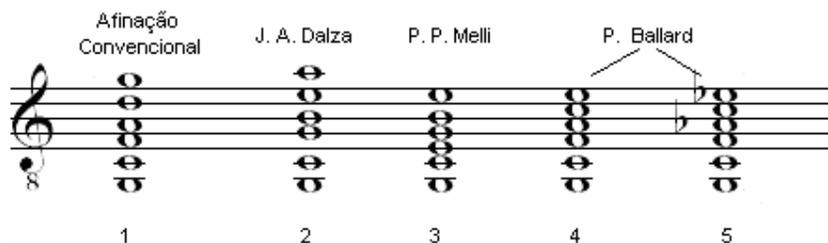
século podemos encontrar exemplos que não se enquadram no termo *corde avallée* (mudança de afinação de uma corda apenas), já sendo considerada como *scordatura*:



Ex.8 Afinação do alaúde e scordatura utilizada no livro de J. A. Dalza, *Intavolatura de lauto*, 1508.

É importante ressaltar que a altura desta afinação convencional atribuída ao alaúde é apenas uma aproximação, pois em vários tratados de época autores recomendavam que se tomasse por base a afinação da primeira corda afinada o mais alto possível sem que a mesma arrebente (WOLFF, 1998).

A seguir, temos os seguintes exemplos: (1) afinação convencional do alaúde; (2) scordatura utilizada por Joan Ambrosio Dalza (ca.1500-?) no seu livro intitulado *Intavolatura de lauto* (1508); (3) scordatura utilizada por Pietro Paolo Melli (1575-1620) em seu livro intitulado *Intavolatura de lauto...libro terzo*(1614), livro que é a primeira publicação inteiramente com obras em scordatura; (4) e (5) *Scordaturas* mais comumente utilizadas na primeira metade do século XVII e apresentadas no livro de Pierre Ballard intitulado *Tablature de luth de differens autheurs* (1631) (TYLER, 2001, p. 893):

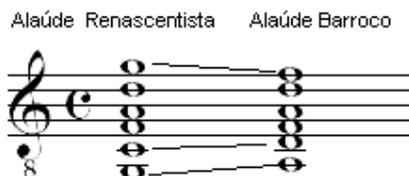


Ex.9: Vários exemplos de *scordatura* em uso no alaúde em fins do século XVI e início do XVII.

Estes são apenas alguns poucos exemplos utilizados para ilustrar a variedade e complexidade de afinações utilizadas pelos alaudistas, pois existiam mais de trinta tipos de *scordatura* durante a primeira metade do século XVII (TYLER, 2001). Ao alaúde deste período, já haviam sido adicionadas algumas cordas graves extras, chamadas diapasões (suprimidas nos exemplos acima), as quais possuíam um sistema próprio de *scordatura*, que consistia em afiná-las diatonicamente conforme a tonalidade da obra, como comentado no capítulo anterior<sup>8</sup>.

Após todas estas variantes de afinação exemplificadas neste período de transição da Renascença para o Barroco, cabe-nos apresentar aquela que passou a ser considerada a afinação do alaúde barroco, também conhecida como “afinação em Ré menor”. Esta afinação nada mais é do que um tipo de *scordatura*, atribuída ao alaudista francês Denis Gaultier (1603–1672) que passou a ser largamente utilizada, primeiro na França e depois na Alemanha, e se estabeleceu como uma afinação padrão. Uma comparação entre as duas afinações nos mostra as semelhanças existentes entre a velha afinação (alaúde renascentista) e a nova (alaúde barroco):

<sup>8</sup> Ver nota 8.



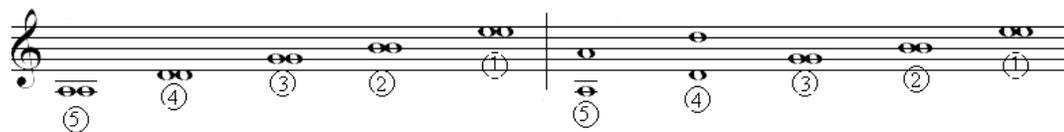
Ex. 10: Comparação entre as afinações do Alaúde Renascentista e do Alaúde Barroco

Por este exemplo é possível perceber uma transformação de uma afinação para outra, pois o procedimento é o mesmo utilizado nos exemplos anteriores: Algumas cordas se mantêm e outras, neste caso três, se modificam conforme a tonalidade ou a sonoridade desejada.

### 2.1.2 Violão

Nas guitarras renascentista e barroca, predecessores do violão atual, eram bastante utilizados os recursos da *scordatura*. Como foi comentado antes, o surgimento da *corde avallée* ocorreu nas obras para guitarra renascentista, e a guitarra barroca se utilizou, através dos séculos XVII e XVIII, de um grande número de variantes para a sua afinação convencional (se é que esta existia).

A relação intervalar entre as ordens da guitarra barroca era (do grave para o agudo): 4ª Justa, 4ª justa, 3ª Maior, 4ª Justa, ou seja, a mesma relação das cinco primeiras cordas do violão atual. Porém, costumava-se oitavar determinadas ordens do instrumento conforme a finalidade. Por exemplo, de acordo com a descrição de Gaspar Sanz (1640-1710) em seu livro *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), para música no estilo *rasgueado* (estilo cordal utilizado em acompanhamentos) tínhamos as seguintes afinações (HALL, 2006):



Ex. 11: Afinações utilizadas para música rasgueada (Sanz, 1674)

Ou para música no estilo *punteado* (música contrapontística) teríamos o seguinte:

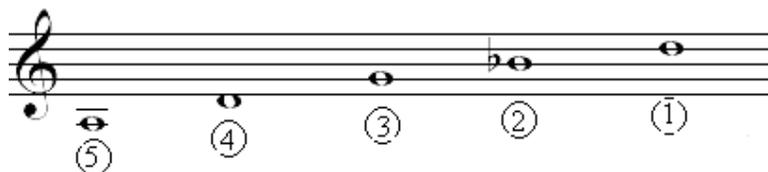


Ex. 12: Afinações utilizadas para música punteada (Sanz, 1674)

Este tipo de afinação é chamada de afinação reentrante.

Dentre os que utilizaram relações intervalares diferentes das citadas acima em suas *scordaturas*, estão:

- Francesco Corbetta (c1615-1681):



Ex. 13: Scordatura utilizada por Corbetta no livro "Varii Capricciji per la Chitarra Spagnuola" (1643) (cordas duplas não indicadas)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Não existe certeza, neste caso, sobre a quarta e quinta ordem serem afinadas em uníssono ou em oitavas (HALL, 2006).

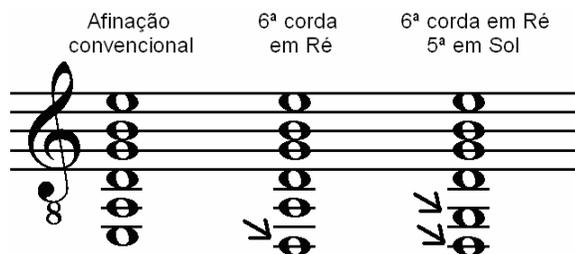
- e François Champion (c1686-1748):



Ex. 14: Uma das *scordaturas* utilizada por Corbetta (cordas duplas não indicadas)<sup>10</sup>

Discorrer sobre as diversas variantes de afinação na guitarra barroca ultrapassaria o escopo deste trabalho, pois segundo Tyler (2001), mais de vinte tipos de *scordatura* são conhecidas atualmente.

Desde o estabelecimento do violão com seis cordas simples até o presente, é possível citar algumas *scordaturas* como sendo mais comumente utilizadas, seja em composições originais para violão, seja em transcrições de obras originalmente compostas para outro instrumento (WOLFF, 1998):



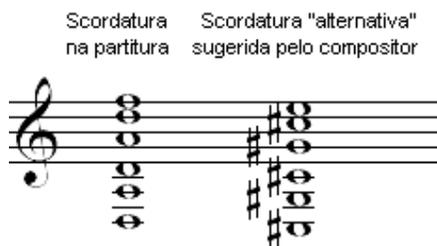
Ex. 15: *Scordaturas* mais comumente utilizadas no violão (WOLFF, 1998)

No classicismo encontramos ainda a utilização da sexta corda em Fá em algumas obras de Fernando Sor (1778-1839), como a Fantasia op.10.

<sup>10</sup> Ver nota anterior.

Além dos exemplos acima, é importante citar compositores e arranjadores que se utilizaram de scordaturas menos comuns em suas obras, como: Toru Takemitsu (1930-1996) em *Equinox* (*Scordatura*: Mib, Lá, Ré, sol, sib, mi), Leo Brouwer (1939-) em *Hika* (*Scordatura*: Mi, Sol, Ré, sol, sib, mi) e Roland Dyens (1955-), que em diversas transcrições se utiliza de *scordatura*. Na série de canções francesas que Dyens transcreveu, ele utiliza a sexta corda afinada em Fá e a quinta em Sol (*La Bicyclette*), a sexta em Mib (*L'himne a l'amour* e *Cecille, ma fille*, entre outras), sexta em Réb e quinta em Láb (*Syracuse*) e na sua transcrição da Valsa op.68 n.º.2 de Chopin ele utiliza a sexta corda em Fá# e a quinta em Si.

Dentre as afinações citadas acima, comumente se alteram entre uma e três cordas, porém, existe uma obra que altera a afinação em quatro ou cinco cordas e que, apesar disto, integra o repertório de inúmeros violonistas. Esta obra chama-se *Koyumbaba* do compositor italiano Carlo Domeniconi (1947-), e a *scordatura* utilizada é a seguinte:



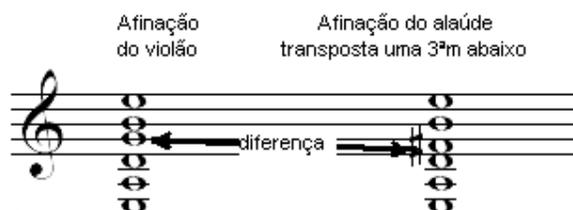
Ex. 16: *Scordatura* utilizada na obra *Koyumbaba* de Domeniconi

*Koyumbaba* foi composta em 1985 e, durante a década de noventa, foi incluída no programa de muitos concertistas devido à sua sonoridade exótica com muitos efeitos resultante da *scordatura* utilizada (WILLIAMS, 2006).

Após estes exemplos citados, podemos inferir os motivos pelos quais o violonista utiliza *scordatura*:

- Ampliar a tessitura do instrumento e;
- Ampliar o uso das cordas soltas.

Mas existe um procedimento que é bastante utilizado entre os violonistas que ainda não foi citado e é de suma importância como exemplo para o presente trabalho. Nas transcrições de música do período renascentista composta para alaúde ou vihuela, o procedimento padrão entre os violonistas é o de abaixar a afinação da terceira corda (sol) em um semitom (fá#), pois a diferença intervalar do violão para estes dois instrumentos é somente esta:



Ex. 17: Comparação das afinações do violão e do alaúde renascentista (ou vihuela, *idem*)<sup>11</sup>

Busca-se com esta adaptação obter, no violão, a mesma relação intervalar entre as cordas da vihuela e do alaúde renascentista. Este procedimento permite ao violonista ler a música direto da tablatura, podendo, assim, deduzir a digitação, pois a localização das notas está explícita. Isto, por conseqüência, possibilita um entendimento diferente sobre a duração das vozes e a articulação, do que se a música fosse executada somente através da notação tradicional.

<sup>11</sup> Para facilitar a comparação, a afinação do alaúde foi transposta uma terça menor abaixo.

Embora tenha sido comentado sobre a altura relativa da afinação do alaúde e da vihuela, hoje se considera que a altura da corda mais aguda deva ser em torno de *fa#* ou *sol*. Devido a isto o violonista pode, quando tocar este repertório, utilizar o *capotasto*<sup>12</sup> na segunda ou terceira casa para alcançar estas alturas (JACOBSKI apud WOLFF, 1998, p. 55).

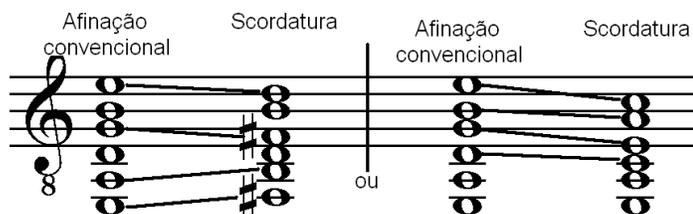
## 2.2 Apresentação da Scordatura

No exemplo anterior vimos um processo de adaptação do instrumento para se adequar a determinado repertório. É sabido que, no caso da música para alaúde renascentista é necessário realizar algum tipo de adaptação da música em relação ao instrumento, principalmente com relação aos baixos, pois a tessitura do alaúde é maior para o grave do que o violão (WOLFF, 1998). Isto nos mostra um tipo de adaptação (transcrição) bilateral, onde ao mesmo tempo em que temos que conformar a música dentro dos limites de nosso instrumento, também adaptamos o instrumento de maneira que ele se conforme da melhor maneira possível às exigências idiomáticas e estilísticas da obra.

É com o intuito de realizar este mesmo procedimento para as obras compostas originalmente para o alaúde barroco que as seguintes possibilidades de *scordaturas* são apresentadas:

---

<sup>12</sup> Item utilizado para diminuir o comprimento da corda. Funciona como uma pestana artificial (STERNER, 2007).



Ex. 18: Apresentação da scordatura para a execução das obras compostas para alaúde barroco (duas opções)

Neste caso, também é possível a utilização do *capotasto* na terceira casa, pelas mesmas razões expostas acima.

Com esta *scordatura* teremos no violão as mesmas relações intervalares das primeiras seis ordens do alaúde barroco (4<sup>a</sup> Justa, 3<sup>a</sup> menor, 3<sup>a</sup> Maior, 4<sup>a</sup> Justa, 3<sup>a</sup> menor), podendo assim buscar uma aproximação no que se refere aos aspectos técnicos e idiomáticos das obras compostas para este instrumento.

No próximo capítulo ilustraremos quais são estes aspectos e como se dá a sua adaptação, com exemplos extraídos da Suíte XIII em Ré Maior de S. L. Weiss, transcrita para este trabalho, bem como de outros trechos extraídos do Manuscrito de Londres do mesmo compositor.

### 3. ADAPTAÇÃO IDIOMÁTICA: O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO

A palavra *idiomático*, segundo o dicionário Aurélio (2006), significa: relativo a, ou próprio de um idioma, e tem sua origem na palavra grega *Idiomatikós*, que significa particular, especial. No presente capítulo serão analisadas características próprias do idioma do alaúde barroco, e também a dificuldade de adaptação destas características ao violão com afinação convencional. O uso da *scordatura* neste caso visa preservar no violão certas características idiomáticas pertencentes na música composta para alaúde barroco. Optou-se por delimitar os exemplos em torno da obra de Silvius Leopold Weiss, especialmente na Suíte XIII em Ré Maior transcrita para este trabalho e, quando necessário algum outro exemplo extraído do Manuscrito de Londres.

#### 3.1 Escrita e Resultado Sonoro

Conforme visto no capítulo 1, a forma de notação utilizada na música composta para alaúde barroco é a tablatura. No entanto, Cardin (2005) comenta que existe apenas uma pequena relação entre o que está escrito e o que se ouve, devido à variedade de sons e cores relativos às cordas duplas afinadas em uníssono ou em oitavas, às várias cordas soltas utilizadas e seus harmônicos e, principalmente, ao *prolongamento* ou *sobreposição de notas*.

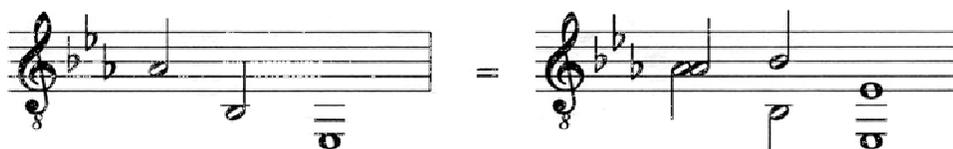
No alaúde barroco “muitas cordas *prolongam* a informação melódico-harmônica. Esta *sobreposição* de durações, sob um controle consciente, cria na realidade outras linhas [melódicas]” (CARDIN, 2005). Vejamos o seguinte exemplo:



Ex. 19: Final do Prelúdio da Sonata nº6 em Mib Maior de Weiss (CARDIN, 2005)  
CD Faixa 1: Exemplo sonoro do Final do Prelúdio da Sonata nº6 em Mib Maior de Weiss.

A transcrição para notação moderna, neste caso, está apenas indicando as notas da tablatura, não levando em conta as cordas duplas e todos os *prolongamentos de notas*.

Se for observado o movimento do baixo no exemplo acima, veremos um movimento cadencial em graus disjuntos pouco usual. Porém, se escrevermos todas as notas levando em conta as cordas duplas oitavadas, teremos não só os baixos em graus conjuntos, como também uma sonoridade “enriquecida em uma maneira orquestral” (CARDIN, 2005):



Ex. 20: Resultado sonoro dos baixos (CARDIN, 2005).

A voz superior quando tocada no alaúde se divide em várias outras, exemplificando bem o termo *prolongamento* ou *sobreposição de notas*:



Ex.21: Voz superior: prolongamento ou sobreposição de notas (CARDIN, 2005.)  
CD Faixa 2: Exemplo sonoro da sobreposição de notas.

Como pode ser observado, se todas as durações fossem ser respeitadas, a escrita deste tipo de música seria bastante complexa e, por conseqüência, a sua leitura também.

Na música para violão também encontramos esta diferença entre notação e resultado sonoro, principalmente na execução de arpejos, onde somente os pontos de início dos sons são indicados (CHOBANIAN, 1979):



Ex.22: Arpejo do acorde de Mi menor: a) notação e b) resultado sonoro (CHOBANIAN, 1979).  
CD Faixa 3: Exemplo do resultado sonoro (b).

Na transcrição da Suíte XIII em Ré Maior do Manuscrito de Londres apresentada no Capítulo 4, optou-se por utilizar a escrita simples, indicando apenas a divisão de vozes relativa ao contraponto. Não são indicadas as *sobreposições*, com o intuito de tornar a leitura mais clara. As possibilidades de *sobreposição de notas* e outras características pertinentes às obras compostas para alaúde barroco, bem como as opções e mudanças utilizadas na transcrição da Suíte serão discutidas neste capítulo.

### 3.1.1 Intervalos harmônicos de segunda menor

Weiss utiliza bastante o intervalo de segunda menor nos acordes, como suspensão ou como *acciacatura* simultânea à resolução<sup>13</sup>. Na Courante da Suíte XIII temos um exemplo do uso desta dissonância:

Ex.23: Intervalos harmônicos de segunda menor: compassos iniciais da Courante da Suíte XIII em Ré Maior.

A execução do trecho acima em notação tradicional é perfeitamente possível no violão com afinação convencional. No entanto se levarmos em consideração o uso de *prolongamento de notas* citado por Cardin, a diferença na afinação dos instrumentos impossibilita a sustentação das notas devidas no violão:

Ex.24: a) notação tradicional e b) resultado sonoro da Courante da Suíte XIII em Ré Maior..  
CD Faixa 4: Exemplo sonoro dos compassos iniciais da Courante da Suíte XIII em Ré Maior.

<sup>13</sup> Segundo Chiesa (1967), este procedimento era comum também entre os cravistas da época.

### 3.1.2 Intervalos melódicos de segunda em cordas separadas

Outro procedimento utilizado por Weiss em suas obras é o uso de *prolongamento de notas* em intervalos de segunda através do uso de cordas separadas, seja em trechos curtos:

The image displays three musical notations (a, b, and c) illustrating the use of a second interval with note prolongation.   
 a) Tablature notation on a six-line staff. It shows a sequence of notes: a (open string), a (first fret), b (second fret), and a (open string). The notes are connected by a horizontal line, indicating a sustained interval.   
 b) Traditional notation on a five-line staff. It shows a sequence of notes: a (open string), a (first fret), b (second fret), and a (open string). The notes are connected by a horizontal line, indicating a sustained interval.   
 c) Resulting sound notation on a five-line staff. It shows a sequence of notes: a (open string), a (first fret), b (second fret), and a (open string). The notes are connected by a horizontal line, indicating a sustained interval.

Ex. 25: Uso do intervalo de segunda com prolongação de notas. a) tablatura; b) notação tradicional e c) resultado sonoro (Sarabande da Suíte XIII).

Ou em trechos maiores, como em passagens escalares:

The image displays three musical notations for a scalar passage. Part (a) is a guitar tablature showing fret numbers on a six-string staff. Part (b) is a traditional musical notation in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It includes circled numbers 1, 2, and 3 above the notes, indicating string assignments. Part (c) is a soundwave visualization of the passage, showing the amplitude of the notes over time.

Ex.26: Passagem escalar da Courante da Suíte IX em Ré menor. a) tablatura; b) transcrição em notação tradicional e c) resultado sonoro.  
CD Faixa 5: Exemplo sonoro deste trecho da Courante de Suíte IX em Ré menor.

Este efeito é também chamado de *campanela*. Segundo Tyler (2002), *campanela* é o nome dado a passagens escalares onde cada nota é tocada em uma corda diferente, dando um efeito semelhante à harpa ou a sinos com cascatas de notas soando um sobre a outra.

É possível realizar este efeito no violão com afinação convencional. No entanto seria necessário indicar ao violonista que determinado trecho está escrito em *campanela*, seja através da tablatura, ou através de uma indicação na partitura (como os números indicando as cordas no exemplo 26b).

### 3.1.3 Disposição intervalar dos acordes

Devido à diferença na afinação do alaúde barroco e do violão, muitos acordes necessitariam de uma re-ordenação das vozes ou até mesmo a omissão de alguma(s) delas (WOLFF, 1998). Vários exemplos podem ser extraídos da obra de Weiss:



Ex. 27: Acordes extraídos de: a) *Prelúdio em Mib*; b) *Allemande da Suíte V em Dó menor* e c) *Prelúdio da Suíte I em Fá Maior*

Todos os exemplos acima necessitariam alguma das adaptações citadas, para serem executados no violão com afinação convencional.

### 3.1.4 Seções cordais com o uso de cordas soltas

O uso de cordas soltas em passagens cordais é bastante comum nos Prelúdios do Manuscrito de Londres. Pelo fato das cordas soltas se encontrarem nas vozes intermediárias dos acordes, sua adaptação ao violão com afinação convencional fica prejudicada:



Ex. 28: Trecho do Prelúdio em Mib com corda solta na voz intermediária.

A adaptação ao violão com a *scordatura* proposta se torna possível oitavando os baixos.

### 3.1.5 Uso de notas pedais nos baixos

Como os diapasões do alaúde barroco são afinados diatonicamente conforme a tonalidade da obra, e da sexta até a décima terceira ordem os intervalos abrangem uma oitava completa (ver capítulo 1, exemplo 3), é possível obter qualquer nota de determinada tonalidade em alguma corda solta dos diapasões. Isto facilita o uso de passagens pedais nos baixos, permitindo que o polegar da mão direita execute esta nota em corda solta enquanto a mão esquerda fica livre para executar o restante (ver exemplo 28).

Cabe ressaltar um aspecto importante da técnica do alaúde barroco. Satoh (1987) afirma que o polegar da mão direita possui uma função fundamental na execução deste instrumento, pois é responsável pelo toque em oito ordens – da

sexta à décima terceira –, liberando os quatro dedos da mão esquerda quase que totalmente à execução das vozes restantes. Este é um ponto crucial relativo à transcrição de obras compostas para este instrumento, pois como o violão não possui os diapasões, os baixos necessitam ser executados dentro das seis cordas, e algum dedo da mão esquerda deverá ser destacado para esta função, interferindo, assim na execução das outras vozes (ver exemplo 29).

The image shows three musical examples labeled a), b), and c).  
 a) Original tablature for a section of the Allemande. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The bass line is written on a six-line staff with letters 'a' and 'r' indicating fret positions. A box highlights the first two measures of the bass line.  
 b) Transcribed bass line for the same section. It is written on a standard five-line staff with a treble clef. The notes are written with stems and flags, and a box highlights the first two measures. The letters 'a' and 'r' are placed above the notes to indicate fretting.  
 c) A standard musical transcription of the same section, showing both the treble and bass staves with notes, stems, and beams.

Ex. 29: Comparação dos baixos originais (a) com os baixos transcritos (b) em um trecho da Allemande da Suíte XIII

Observe que na tablatura original (letra “a”) todos os baixos deste trecho são executados em cordas soltas, ou seja, apenas pelo polegar da mão direita, enquanto que na transcrição (letra “b”), a participação da mão esquerda na execução dos baixos se faz necessária, uma vez que as notas devem ser pressionadas ao longo do braço do violão.

### 3.2 Adaptação dos baixos

Neste tópico serão analisadas as adaptações relativas aos baixos do alaúde barroco quando transpostos ao violão com *scordatura*. Dentre os problemas relacionados a este tipo de adaptação estão: a transposição à oitava aguda de alguns baixos, os saltos de sétima ou nona e passagens melódicas nos diapasões.

#### 3.2.1 Transposição à oitava

A extensão do alaúde barroco comparado ao violão com *scordatura* com *capotasto* é exatamente uma oitava maior para a região grave:

a)



Violão c/ *scordatura* e capotasto na 3ª casa

b)



Alaúde barroco

Ex. 30: Extensão do violão com *scordatura* (a) e do alaúde barroco (b).

Devido a este fato, todas as notas que estiverem posicionadas da sétima até a décima terceira ordem deverão ser oitavadas na transcrição para o violão com *scordatura*. Se levarmos em conta que a partir da sexta ordem do alaúde todas as ordens são afinadas em oitavas (CHIESA, 1967), então o fato de oitavarmos as

notas a partir da sétima ordem será como tocar somente a corda aguda da ordem. A seguir, dois exemplos extraídos da transcrição da Suíte XIII em Ré Maior:

Ex. 31: Início da Courante da Suíte XIII: a) original; b) e c) transcrição. As notas circuladas são os baixos que foram oitavados.

Ex. 32: Início da Passagaille da Suíte XIII: a) original; b) e c) transcrição. As notas circuladas são os baixos que foram oitavados.

A transposição à oitava superior dos baixos foi o principal procedimento utilizado na transcrição de toda a Suíte XIII.

### 3.2.2 Saltos de sétima

Diversas vezes Weiss utiliza um aparente salto de sétima que revela, na sensação aural, um preenchimento da linha do baixo, devido às cordas duplas, como visto no exemplo 20. Segundo Cardin (2005), quando estes saltos aparecem na tablatura, eles não estão indicando um salto real, mas sim um preenchimento do baixo com uma nota mais grave ou mais aguda. Vejamos o seguinte exemplo:

The image contains three musical notations. The top one is a bass clef staff with a treble clef sign above it, showing a sequence of notes with a circled interval labeled 'salto de sétima?'. Below it, the text 'O que parece ser isto' is followed by a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and an octave sign '8' below the first note. The second staff shows a sequence of notes with a circled interval labeled 'Na verdade é isto'. Below that, another treble clef staff with the same key signature and octave sign shows a different sequence of notes, illustrating the actual interval.

*Ex. 33: Salto de sétima. Trecho extraído da Allemande da Suíte IX em Ré menor*

Este procedimento nos oferece uma ferramenta para a transposição dos baixos à oitava, pois ao invés de simplesmente saltarmos uma sétima, podemos tocar uma mesma nota em oitavas diferentes antes de seguirmos com o baixo na oitava superior, como no exemplo seguinte:

The image contains three musical examples labeled a), b), and c).  
 a) A handwritten musical staff with a bass clef. The notes are k, i, k, g, i, k. Below the staff, the letters 'a' and 'a' are circled.  
 b) A handwritten musical staff with a bass clef. The notes are k, i, k, g, i, k. Below the staff, the letter 'a' is circled.  
 c) A printed musical score with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are a, a, f, k. The notes 'a' and 'a' are circled.

Ex. 34: Trecho da Sarabande da Suíte XIII demonstrando o oitavamento do baixo no processo de transcrição

Observe que na parte marcada do original temos escrito apenas duas notas (Lá e Sol), enquanto que na transcrição, para evitar o salto de sétima, utilizamos três notas (Lá, lá oitava acima e sol). Como a sexta ordem do alaúde é afinada em oitavas a nota lá estaria soando em duas oitavas no trecho em questão, e esta particularidade do alaúde pode servir como um procedimento eficiente para o oitavamento dos baixos quando transcrevemos obras deste instrumento para o violão.

### 3.2.3 Passagens melódicas nos diapasões

Algumas vezes Weiss utiliza passagens melódicas nos diapasões. Como originalmente cada nota seria tocada em uma ordem diferente, convém dentro de o

possível manter esta idéia na violão mesmo com os baixos oitavados. Vejamos exemplos na Allemande e na Sarabande da Suíte XIII em Ré Maior:

The image displays two musical examples, 'Allemande' and 'Sarabande', illustrating melodic adaptation in the bass. Each example consists of a handwritten-style musical score with a treble clef staff and a guitar-style bass staff. In the 'Allemande' example, a melodic line is shown in the treble staff, and a corresponding bass line is shown in the guitar staff, with a box highlighting a specific melodic passage. In the 'Sarabande' example, a similar melodic line is shown in the treble staff, and a corresponding bass line is shown in the guitar staff, also with a box highlighting a specific melodic passage. Below these two examples, there are two more musical staves in a standard treble clef, showing a melodic line and its adaptation in the bass.

*Ex.35: Adaptação de passagem melódica nos baixos em cordas separadas.  
CD Faixa 6: Adaptação de passagem melódica nos baixos em cordas separadas (Sarabande)*

Cardin (2005) comenta que um dos pontos mais discutido entre alaudistas é se, e quando, deve-se apagar os baixos do alaúde barroco. Tal questão excede o escopo do nosso estudo. Deve-se, contudo, ter em mente as diferenças do resultado sonoro de uma passagem melódica quando a mesma é executada em uma mesma corda ou em cordas separadas.

### 3.3 Ornamentação

Ainda que este seja um assunto muito vasto e que ultrapassaria o escopo deste trabalho, alguns pontos devem ser tratados, tais como: sinais de ornamentação no Manuscrito de Londres, interpretação de notas duplas e improvisação nos arpejos.

#### 3.3.1 Sinais de ornamentação no Manuscrito de Londres

Dois sinais aparecem com freqüência em todo o Manuscrito de Londres:



Ex.36: Sinais de ornamentação

Na transcrição da Suíte XIII estes sinais são representados pelos seguintes símbolos: “)” e “(”. Chiesa (1967) comenta que estes sinais poderiam representar tanto uma *acciacatura* quanto uma *apojatura*, inferior ou superior conforme o símbolo:

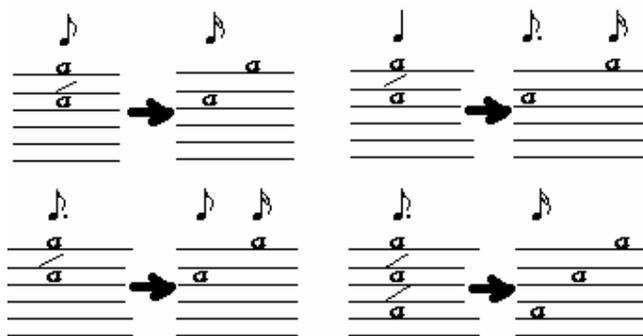


Ex. 37: a) *apojatura superior* b) *acciacatura*

Cardin (2005) afirma que tal escassez de símbolos de ornamentação não significa falta de imaginação do compositor, pois era esperado que o intérprete soubesse quais ornamentos utilizar de acordo com a prática comum. Ele sugere ainda que substitua, por exemplo, a apojatura por um mordente ou outro ornamento na repetição de um trecho.

### 3.3.2 Interpretação de notas duplas

Segundo Perrine (1680), quando uma barra vertical (“|”) é colocada entre duas notas de um acorde, estas devem ser tocadas separadamente, como um arpejo.



Ex. 38: Execução das notas duplas, extraídas do livro de Perrine (1680)

Em várias obras Weiss utiliza esta barra vertical. No entanto, em diversos outros momentos aparecem notas duplas que não possuem símbolo algum entre elas, nestes casos, como sugere Cardin (2005) a respeito das ornamentações, pode-se usar a opção acima na repetição do trecho.

### 3.3.3 Improvisação nos arpejos

O uso de blocos de acordes é freqüente nas obras de Weiss, principalmente nos prelúdios. O próprio compositor por vezes nos dá pistas de como estes blocos podem ser interpretados, adicionando sobre eles a palavra *Arpeggio*. Vejamos algumas possibilidades de interpretação dos acordes em bloco:

The image displays four musical examples, labeled a) through d), illustrating different ways to interpret chord blocks. Example a) shows a guitar tablature with a vertical bar above a group of notes, indicating a chord block. Example b) shows a transcription of the same passage with a vertical bar above the notes and a circled '8' below the staff, indicating an arpeggio. Examples c) and d) show two different ways to interpret the chord blocks as arpeggios, with a circled '8' below the staff in each case.

Ex. 39: a) tablatura com os acordes em bloco do Prelúdio da Suíte II em Ré Maior; b) transcrição do trecho; c) e d) possibilidades de execução.

*CD Faixa 7: Exemplo sonoro do exemplo 39.*

Como comentado antes, este assunto é muito extenso para ser tratado com profundidade neste trabalho, portanto limitamo-nos a fornecer algumas ferramentas para incentivar o interprete a explorar a ornamentação.

#### 4. TRANSCRIÇÃO: SUÍTE XIII EM RÉ MAIOR DE S. L. WEISS

A transcrição da Suíte XIII em Ré Maior de Silvius Leopold Weiss está apresentada em duas pautas: tablatura + notação tradicional. A versão em tablatura não é uma versão literal, como Weiss a concebeu, mas sim uma adaptação da mesma, com os baixos adaptados quando necessário, para uma leitura direta ao violão com *scordatura*. A versão em notação tradicional apresenta o som real ds notas escritas na tablatura, com a realização do contraponto<sup>14</sup>.

Acima destas duas pautas foi adicionada uma transcrição literal em notação tradicional da tablatura para alaúde em duas pautas, ficando a pauta inferior somente para os baixos e a superior para o restante da música. Este procedimento foi adotado para uma facilitar a comparação entre os baixos originais e oitavados, e entre a versão original e a transcrita.

A seguir a versão original (em notação tradicional) seguido da transcrição, nos seguintes movimentos:

- Allemande (CD Faixa 8)
- Courante (CD Faixa 9)
- Angloise (CD Faixa 10)
- Sarabande (CD Faixa 11)
- Menuet (CD Faixa 12)
- Passagaille (CD Faixa 13)

---

<sup>14</sup> A transcrição e edição de todas as peças constantes neste capítulo foram feitas por mim, com base no manuscrito original constante no anexo A, utilizando o software Finale 2006.

# Allemande

S. L. Weiss

Alaúde

Tablatura (Violão)

Violão

4

4

4



14

1. 2. 3

14

a: a a e r a a | a: a | a: a r | a: a r e h a e r

14

18

3 3 3 3 3

18

a a r e r e l l) . r a r | a a a a r e | a a r e r e l l) . r a e r | a a r e r e l l) . r a e r

18

21

21

21

21

24

24

24

24

26

26

e a) a g | r e l l e) r a | a e r l l x r r | a e r r r l l l a | a a a a l l a a

26

30

30

e l l r | g g e r r | r r a a | e x a r a e) r | e a r l a a | r f e r r a | r r a e a | e x a r a e) r | a r l a r l | r f f | f r r b l g l e r | a a a e) r | a r l a r l | f h | a r

30

34

34

a a e a g g e g g e h f) e e a e r a r a e)

34

8

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a piano accompaniment in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a vocal line with lyrics: "a a e a g g e g g e h f) e e a e r a r a e)". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, providing harmonic support with chords and bass lines.

36

36

a a e a k k h k h h l h k h a h i i k a a r a a:: a:: a::

36

8

1. 2.

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a piano accompaniment in treble clef, ending with a first and second ending section. The middle staff is a vocal line with lyrics: "a a e a k k h k h h l h k h a h i i k a a r a a:: a:: a::". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, ending with a first and second ending section. The first ending leads to a double bar line, and the second ending leads to a final cadence.

# Courante

S. L. Weiss

The image displays a musical score for a piece titled "Courante" by S. L. Weiss. The score is presented in three systems, each containing a piano accompaniment and a lute tablature system.

**System 1:**

- Piano Accompaniment:** The right hand (treble clef) plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) provides a steady bass line with quarter notes.
- Tablature:** The tablature is written on a six-line staff with a 3/4 time signature. It includes rhythmic flags and letters (a, e, r, l, f, h) indicating fret positions and fingerings.

**System 2:**

- Piano Accompaniment:** Continues the melodic and harmonic development of the piece.
- Tablature:** Further develops the lute part with similar rhythmic and fretting patterns.

**System 3:**

- Piano Accompaniment:** The final system of the score, concluding the piece.
- Tablature:** The final system of the lute part, ending with a double bar line.



17

17

exare a xare xare a ar el x a x a r a r

a r a e l r

8

21

21

a) x e e r) x r b e a r x e e a r x e e r x e

e r a e x r b e a r x e e a

8

25

25

e e e e e r a r a e e r a r a e r e r a

e a r a b b r a a e r

25

28

28

r) a r a r) a r a e e e e r e r f e a e r e a a e a a

a r a e a r e a r a

28



40

40

*a b b a a x a r a x a r a x a r a*

*a a b b a a x a r a x a r a x a r a*

This system contains the first system of music for measures 40-43. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. Below the piano part is a vocal line with lyrics written in a stylized, handwritten font. The lyrics are: *a b b a a x a r a x a r a x a r a* for the first two measures, and *a a b b a a x a r a x a r a x a r a* for the last two measures.

40

8

This system contains the vocal line for measures 40-43. It is written on a single treble staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are rests in the first and third measures. A piano dynamic marking (*p.*) is present in the second and fourth measures. A small number '8' is written below the first measure.

44

44

*a a a r e a a b a a b a a b*

*a a a r e a a b a a b a a b*

This system contains the second system of music for measures 44-47. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. Below the piano part is a vocal line with lyrics written in a stylized, handwritten font. The lyrics are: *a a a r e a a b a a b a a b* for the first two measures, and *a a a r e a a b a a b a a b* for the last two measures.

44

8

This system contains the vocal line for measures 44-47. It is written on a single treble staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are rests in the first and third measures. A piano dynamic marking (*p.*) is present in the second and fourth measures. A small number '8' is written below the first measure.



58

58

58

63

63

63

8

8

8

68

68

*r r e r g e g a a e r l r a e r e l e a r e l e r r a e a r*

*f a*

68

72

72

*e l e r a a e r e a r r a e l e r a r e a e r a a a a r a r e r a r e a a r*

*f a*

72

76

76

*e x a r e f h f h g h f h g f e f e e h a h k i k m k h k a*

*a e a h k*

76

80

80

*g h g h g f h a*

*f a*

80

84

84

*a k i k i g h g h f e g e f e f e h f a e a x a a x a a a a*  
*e f a a x a a x b x e e*

84

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a piano accompaniment with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The middle staff is a vocal line with lyrics written in a cursive script. The bottom staff is a grand staff with a treble clef and a common time signature, featuring a piano accompaniment with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The system covers measures 84, 85, and 86.

87

1. 2.

87

*a a a a a a*  
*a b a f x a e a f*

87

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a piano accompaniment with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The middle staff is a vocal line with lyrics written in a cursive script. The bottom staff is a grand staff with a treble clef and a common time signature, featuring a piano accompaniment with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The system covers measures 87 and 88, with a first ending (1.) and a second ending (2.) indicated by a double bar line and repeat signs.

# Angloise

S. L. Weiss

The first system of the musical score for 'Angloise' consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a grand staff with a bass clef and the same key signature and time signature, containing a bass line with dotted half notes and quarter notes. The bottom staff is a grand staff with a treble clef and the same key signature and time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score for 'Angloise' consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a measure number '4' above the staff. The middle staff is a grand staff with a bass clef and the same key signature and time signature, containing a bass line with dotted half notes and quarter notes. The bottom staff is a grand staff with a treble clef and the same key signature and time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

7

7

*f* *b* *f* *l* *r* *l* *r* *l* *l* *b* *a* *r* *l*

10

10

*p* *l* *r* *l* *a* *r* *l* *r* *r* *l* *a* *r* *l* *l*

13

13

*a a a a a a a r*

16

16

*a h a r a a*



25

25

*p*

28

28

*p* *f*

31

31

*f* *f* *f* *f*

r a e a r a e a

34

34

*f* *f* *f* *f*

r a e a r e a a r a r

37

37

37

This system contains three staves of music for measures 37-39. The top staff is a grand staff with treble and bass clefs, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a vocal line with lyrics 'a h e h r a r' and dynamic markings *f* and *p*. The bottom staff is a grand staff with treble and bass clefs, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

40

40

40

This system contains three staves of music for measures 40-42. The top staff is a grand staff with treble and bass clefs, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a vocal line with lyrics 'r r r f e' and dynamic markings *p* and *f*. The bottom staff is a grand staff with treble and bass clefs, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

43

43

*a a a*  
*a r l*  
*a r b r*

46

46

*a l r a e*  
*l r a r*  
*a l r a e*

49

49

*e r a r*  
*a r b r*  
*a r e e*  
*f e e*  
*a a*

52

52

*k h k k a r*  
*a r e e*  
*a a a*

# Sarabande

S. L. Weiss

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). It consists of three systems of music. The first system includes a piano accompaniment (treble and bass clefs), a vocal line with lyrics, and a figured bass line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. The vocal line has lyrics: "a e r r) e r e r e e a a r r) e r e g e r e r) a". The figured bass line includes notes like 'a', 'e', 'f', and 'r'. The second system continues the piano accompaniment and vocal line, with a first ending bracket over the final two measures of the vocal line. The piano accompaniment has a measure rest in the second measure. The third system continues the piano accompaniment and vocal line, with a first ending bracket over the final two measures of the vocal line. The piano accompaniment has a measure rest in the second measure. The vocal line has lyrics: "e) a a a) e a (r a e e a e r e a): e a e r a e) a e h". The piano accompaniment has a measure rest in the second measure.



18

18

r r r r a a r a e f a a r e a r e a a a r e a r r a r

18

23

23

e r e l l l f a l l f f l e r r a a r a r r i k i R

23

27

27

g i g g i g k k i k g i) k g l l f f l r l l r r a  
f l l g g l r a a r r a  
f g g l f

27

8

32

32

a a a l r a r l) a a  
a l r a r l) a a  
a f f

32

8

## Menuet

S. L. Weiss

The musical score is presented in two systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and three vocal staves. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line includes lyrics such as "a r r ) ) e r e g e f e e r a r r ) ) e r e". The second system continues the piano accompaniment with a more active right hand and a steady bass line. The vocal line includes lyrics such as "g e f e r e r e r a r e r e r a a r e r a e r e a r a e r a r e".

7

7

7

12

12

a r a e a | r: | a g g | g i g i | g i g i |

e e e | r: | r r r | h h h | h |

r a | r: | r r r | h h h | h |

12

18

18

g h g h | g i g h g | (h | : a r r ) | e a r | a a e |

a e | a h | i h a | : e r | a r e | a r e |

18

24

24

24

24

31

31

31

31

38

38

a r e r a e r r i g h h a e r a  
 a a a a e r a a e l e a a f e r e  
 e e a a a a a a a a a a

38

45

45

a r r ) e r e a r e r a a a a  
 e r r ) a a r e e (f a a  
 a e a a r e a a a b

45

# Passagaille

S. L. Weiss

The musical score for "Passagaille" by S. L. Weiss is presented in two systems. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). The vocal line is written in a stylized script with lyrics underneath. The first system contains six measures, and the second system contains six measures, with a repeat sign at the beginning of the second measure in each system.

**System 1:**

Piano: Treble clef, D major, 3/4 time. Bass clef, D major, 3/4 time.

Vocal: *a e r e r r) r e a a a r e e g g g i k i) k h k*

**System 2:**

Piano: Treble clef, D major, 3/4 time. Bass clef, D major, 3/4 time.

Vocal: *a r r) a : a e e r a r a r e a a g a e g e*



23

23

*r*) *r* *le* *r* *er* *b*) *a* *ar* *br* *a* *rb* *r* *era* *a* *r* *er* *a* *er* *ar* *er* *era*

*a* *e* *e* *r* *a* *a* *e* *f*

23

27

27

*e* *rl* *are* *rlr* *er* *ara* *a* *a* *a* *fa* *fa* *fa* *ara* *r* *r* *a* *a*

*f* *e* *e* *rl* *r* *e* *a* *a* *a* *a* *a* *a* *a* *e*

27

31

31

a e r l a r a r a a a e r l r e l r a e g a a g a a g l f g

f f

31

8

34

34

l l a a l r a r r a l l f l f l g l

f f

34

8

37

37

37

8

40

40

40

8

43

43

e la e l g g e r r e l e r l e r b b r r b r b

a a r a l l e l a a

43

p.

47

47

a a r r r r e l l e l l e l f l g l g e l f l

e r f f e l l e l a a

47

p.

51

51

*r r e r r e r e r e r e r e a b r a r b r a a b a e a e r e a e e a e*

*a e e r a a*

51

54

54

*a g e g a g e g a g i k h i k i h i k i h k i k k k i k*

*e f f e f h a*

54

57

57

e g e e r r e e r r b b r r b b r e g g i k i i k h a i  
 e f e e r r r r r a a r a r a e a r e r e f a h k h h k h a  
 a a e e r a r e f f e

57

63

63

g e e r e e r r k i k h l k h a e g e r e r e r a e r  
 f e e a e e r ) a a k h l k h a e g e r e r e r a e r  
 f a a a e

63

66

66

*a l r l r a l r a a a l r l l a l r a r l l r a l a l r*  
*l r a a*

66

69

*f l r l a r l l r l l r a a l r r a r l r a b a b b r a r b*  
*f a b a b r a r b*

72

72

*f* *r r a r a r b r* *b a b a r a r b r a* *a r a r a r l a*

72

8

75

75

75

8

Detailed description: This page of a musical score contains measures 72 through 75. It is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. The score is arranged in three systems. The first system (measures 72-74) features a piano accompaniment with a busy right hand playing sixteenth-note patterns and a simple left hand. A vocal line with lyrics is written above the piano part, and a basso continuo line is written below it. The second system (measures 75-76) continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part ends with a double bar line and repeat dots. The vocal line and basso continuo line also conclude with a double bar line and repeat dots. The lyrics for measure 75 are: *l r l a r r l a r a*. The lyrics for measure 76 are: *l l l l l l l l* and *g a a a l r a r a*.

78

78

a a r e r | r r e r a) a a e r a e) f f e f f h k h k

78

84

84

a r | r | a | a: a: b: a:

84

Como alternativa à utilização da tablatura (já que muitos violonistas possuem resistência à sua leitura), apresenta-se aqui o primeiro movimento da Suíte XIII em Ré Maior apresentada com notação tradicional nas duas pautas, sendo uma delas com o som real e a outra escrita em *scordatura*, ou seja, como se o violonista estivesse lendo com a afinação convencional.

Esta segunda pauta funciona como se fosse uma tablatura em forma de partitura, ao estilo das obras de Biber. A indicação das cordas (números circulos) é muito importante neste tipo de notação, pois, as vezes, temos na partitura duas notas iguais mas que por serem executadas em cordas diferentes resultam em dois sons diferentes. A notação em *scordatura* funciona apenas como mapa indicando onde devemos posicionar os dedos.

## Allemande

S. L. Weiss

Notação tradicional

Scordatura

The image displays a musical score for the piece 'Allemande' by S. L. Weiss. It is presented in two parallel systems: 'Notação tradicional' (Traditional Notation) and 'Scordatura'. The score is written for guitar, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece is in 8/8 time. The traditional notation is shown in the upper system, while the scordatura notation is shown in the lower system. The scordatura notation includes fingerings (circled numbers 1-5) and a '7' indicating a barre. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 6, and 8 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

This musical score is for guitar, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of six systems of two staves each. The first system (measures 10-11) features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff with triplets and fingerings (3, 0, 0). The second system (measures 12-13) shows a more rhythmic bass line with chords and a melodic line with triplets. The third system (measures 13-14) includes a first ending bracket over the final two measures of the system. The fourth system (measures 16-17) features a second ending bracket over the first two measures and a triplet in the final measure. Fingerings are indicated by circled numbers (0, 3, 4, 5, 6) throughout the piece.

Musical score for piano, measures 18-24. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 8/8. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and circled numbers (1-5) indicating specific fingerings for various notes and chords.

Measures 18-19: The first system shows two staves. The upper staff contains a melodic line with triplets of eighth notes and a final triplet of sixteenth notes. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes, including circled fingering numbers 1, 3, 4, 5, and 6.

Measures 20-21: The second system continues the melodic and harmonic development. The upper staff features more triplet patterns. The lower staff includes circled fingering numbers 2, 3, 4, and 5.

Measures 22-23: The third system shows further melodic elaboration. The upper staff has a series of eighth notes. The lower staff contains a complex sequence of notes with circled fingering numbers 1, 3, 4, 5, and 6.

Measures 24-25: The final system shows a continuation of the melodic line in the upper staff and harmonic accompaniment in the lower staff, with circled fingering numbers 3, 4, and 5.



Musical score for guitar, measures 36-39. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 36 features a melodic line with eighth-note patterns and a first ending bracket. Measure 37 contains a complex melodic line with various fingering indications (circled numbers 1-5) and a second ending bracket. Measures 38 and 39 are block chords, with measure 39 including a circled number 1. The score concludes with a double bar line.

## CONCLUSÃO

Como foi visto, o uso da *scordatura* pode auxiliar na reprodução ao violão, de diversas características pertinentes ao alaúde barroco. O fato de o violão não conseguir reproduzir os baixos devido à extensão do alaúde barroco, não deve impedir o violonista de acrescentar ao seu repertório obras compostas para este instrumento.

A relevância deste repertório pode ser comprovada através da influência que ele exerceu sobre os compositores para teclado, por exemplo. O fato de este repertório ser de conhecimento de poucos hoje, é devido ao declínio do alaúde que praticamente desapareceu durante século XIX e primeira metade do XX, só vindo a ressurgir a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, através dos movimentos de redescoberta da música antiga (HOAR, 2006). Hoar (2006) afirma que, se Weiss tivesse composto para teclado ou orquestra, provavelmente ele seria tão conhecido quanto Telemann.

O uso da *scordatura* se justifica como procedimento através da história, e o violão é um dos poucos instrumentos onde ainda é utilizado este procedimento. Segundo Tyler (2001, p. 893), “o desenvolvimento da *scordatura* está ligado ao uso

da tablatura”, pois através desta “as afinações mais incomuns podem ser lidas e tocadas tão facilmente quanto uma convencional”<sup>15</sup>. Por isso, o violonista deve tomar conhecimento deste tipo de escrita se ele deseja executar o repertório composto para alaúde barroco.

No presente trabalho, o uso da *scordatura* no violão se mostrou eficiente na adaptação das características idiomáticas do alaúde barroco. O uso das *sobreposições de notas* sugerido por Cardin (2005), é perfeitamente possível de ser executado no violão com *scordatura*, desde que, como já comentado, se tenha um entendimento também da tablatura.

A adaptação das passagens melódicas nos baixos, em cordas diferentes, é facilitada pelos diversos intervalos de terça constantes nesta afinação, que possibilita que os intervalos de segunda estejam mais próximos de uma corda para outra.

---

<sup>15</sup> Existem várias outras importantes razões para a utilização da tablatura, mas o que se pretende destacar aqui é a sua relação fundamental com a utilização da *scordatura*.

Violão (Afinação convencional)

Abertura da ME\*: 4 casas      3 casas

\*ME: Mão Esquerda

Violão (Scordatura)

Abertura da ME\*: 2 casas      1 casa

\*ME: Mão Esquerda

Ex.40: Distâncias dos intervalos de segunda (Afinação convencional e scordatura).

Com a utilização da *scordatura* não se pretende resolver todos os problemas relativos à transcrição de obras do alaúde barroco para o violão. O que foi observado é que com este procedimento é possível obter um maior entendimento do que consiste este repertório.

As idéias aqui apresentadas com ênfase na obra de Weiss, podem facilmente ser adaptadas a outros compositores do período. Apenas para ilustrar o tamanho do repertório que pode se utilizar deste procedimento, vamos citar alguns compositores-alaudistas: na França temos Ennemond Gaultier (*le vieux*), Denis Gaultier (*le jeune*), Charles Mouton e Jacques Gallot; na Alemanha temos além de Weiss, Adam

Falckenhagen, Ernst Gottlieb Baron, David Kellner e Conde Johann Anton Losy, apenas para citar os mais importantes.

É necessário acrescentar que nem todo intérprete se sente confortável em alterar a afinação de quatro cordas do seu instrumento para fazer um recital. No entanto, este tipo de procedimento pode ser utilizado durante o estudo de determinada obra, para tomar consciência das *sobreposições de notas* envolvidas e demais características citadas. Portanto, a *scordatura* também pode ser ferramenta para o estudo deste repertório, não necessariamente sendo utilizada para a execução.

Há um vasto campo dentro do repertório para instrumentos antigos de corda dedilhada que os musicólogos ainda hoje estão descobrindo, e que os violonistas também poderiam se utilizar. Cardin comenta que, a quantidade de material sobre alaúde disponível em microfilmes em bibliotecas pelo mundo, é, segundo pesquisas recentes, superior ao número de todas as peças de piano publicadas até hoje.

Por fim, o estudo da relação entre tablatura e execução poderia ser realizado em outros instrumentos antigos de corda dedilhada, fornecendo diferentes alternativas para a transcrição deste repertório para o violão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARON, E. **The study of the lute (1727)**. California: Instrumenta Antiqua Publications, 1976. 186 p. Traduzido por Douglas Alton Smith.

BERMUDO, J. **El libro llamado declaracion de instruentos musicales**. Osuna: Juan de Leon, 1555

BOYD, M. Arrangement. In: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove's dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001. Vol 1. p. 627-632.

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

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

CARDIN, M. **The london manuscript unveiled**: 1. Analysis. 2. Context. 3. Description. 4. Appendix I. 5. Appendix II. 6. Appendix III. Disponível em: <[http://www.slweiss.com/London\\_unveiled/fr\\_London\\_unv.html](http://www.slweiss.com/London_unveiled/fr_London_unv.html)>. Acesso em: 16 nov. 2006.

CHAMBERS, M. Scordatura: (2) Violoncello and Double Bass. In: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove's dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001. Vol 22. p. 892-893.

CHIESA, R. **Intavolatura di liuto**. Milão: Edizioni Suvini Zerboni, 1967. 2 v.

CHOBANIAN, L. Common problems for guitarists: musicianship trough phrasing. **Guitarra Magazine**, Chicago, n. 35, p.16-21, 01 jul. 1979. Disponível em: <[http://guitarsofpain.com/Guitar\\_magazine/35\\_16.htm](http://guitarsofpain.com/Guitar_magazine/35_16.htm)>. Acesso em: 30 mar. 2007.

CRAWFORD, T. **The Moscow Weiss Lute Manuscript**: An experiment in hypertext musicology(1995). Disponível em: <<http://www.orphee.com/tim/weismain.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2005.

\_\_\_\_\_. **Editing Weiss for the Sämtliche Werke:** The composer's contribution to the London and Dresden manuscripts (1992). Disponível em: <[http://www.soi.city.ac.uk/~timc/ttc/Congress\\_Article.html](http://www.soi.city.ac.uk/~timc/ttc/Congress_Article.html)>. Acesso em: 10 mar. 2006.

DART, T. Tablature. In: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove's dictionary of music and musicians.** 2. ed. New York: Grove's Dictionaries Inc, 2001. Vol. 24 p. 651-655

DELL'ARA, M. **Manuale di Storia Della Chitarra: La Chitarra antica, clássica e romântica.** Ancona: Bèrben, 1988. 157 p. Vol. 1.

GILLESPIE, J. **Five Centuries of Keyboard Music.** New York: Courier Dover Publications, 1972. 475 p.

HALL, M. **The stringing on the five course guitar.** Disponível em: <<http://cetrapublishing.com/artists/hall/The%20Stringing%20On%20The%205-Course%20Guitar.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2006.

HOAR, P. Sylvius Leopold Weiss and 18th century lute music. Wellington: New Zealand's Concert FM. 12 de novembro de 2006. Programa de Rádio.

HOLANDA, A. Idiomático. In: **Dicionário Aurélio On-line.** Disponível em: <<http://200.225.157.123/dicaureliopos/home.asp?logado=true&pesquisa=>>>. Acesso em 10 dez. 2006

KIRCHHOF, L. **Bach & Weiss:** Suite für Laute und violine A-Dur. 2001. Sony Music Entertainment. 21 p. Encarte de CD.

LEDBETTER, D. Style brisé. In: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove's dictionary of music and musicians.** 2. ed. New York: Grove's Dictionaries Inc, 2001. Vol. 24 p. 642-643.

NESS, A. Sources of lute music. In: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove's dictionary of music and musicians.** 2. ed. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001. Vol 24. p.39-63.

MASSIN, J; MASSIN, B. **Historia da música ocidental.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 1255 p.

POULTON, D. Lute. In: SADIE, S. **The new Grove's dictionary of music and musicians.** London: Macmillan, 1980. p. 342-365.

SADIE, J. **Companion to baroque music.** Londres: J. M. Dent & Sons Ltd, 1991. 549 p.

SADIE, S. (Ed.). **The new Grove's dictionary of music and musicians.** 2. ed. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001. Vol 22. p. 891-892.

SATOH, T. **Method for the baroque lute.** Luebeck: Tree Edition, 1987. 81 p.

SPARKS, P. **The guitar and its music.** Parte 3. New York: Oxford Press, 2002. 322 p.

STERNER, A. **The sterner capo museum.** Disponível em: <<http://web.telia.com/~u86505074/capomuseum/index.htm#menu>>. Acesso em: 02 fev. 2007.

STOWELL, R. Scordatura: (1) Violin and Viola. In: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove's dictionary of music and musicians.** 2. ed. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001. Vol 22. p. 891-892.

TURNBULL, H. **The Guitar: From the Renaissance to the Present Day.** Westport: Bold Strummer, 1974. 168 p.

TYLER, J. Scordatura: (3) Lute and Guitar. In: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove's dictionary of music and musicians.** 2. ed. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001. Vol 22. p. 893-894.

\_\_\_\_\_. **The guitar and its music.** Partes 1 e 2. New York: Oxford Press, 2002. 322 p

WEISS, S. **Manuscrito da Biblioteca de Londres.** Microfilme, ca 1725.

WILLIAMS, J. **Programme notes.** Notas de Programa. Disponível em: <[http://www.krakowski.dk/Program\\_and\\_Notes\\_v1.pdf](http://www.krakowski.dk/Program_and_Notes_v1.pdf)>. Acesso em: 05 dez. 2006.

WOLFF, D. **O uso da música polifônica vocal renascentista no repertório do alaúde e vihuela.** In: Em Pauta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 14, n. 22, Porto Alegre, 2003.

WOLFF, D. **Transcribing for guitar: a comprehensive method.** 1998. 328 f. Tese (Doutorado) - Manhattan School Of Music, New York, 1998.

## GLOSSÁRIO

**Capotasto:** item utilizado para diminuir o comprimento da corda, funcionando como uma pestana artificial.

**Diapasões:** nome dado às ordens graves do alaúde, situadas acima da sexta ordem do instrumento. Cada diapasão pode ser afinado um semitom acima ou abaixo conforme a tonalidade da obra.

**Ordem:** grupo de cordas afinadas em uníssono ou em oitavas, geralmente tocadas simultaneamente. O número de cordas em cada ordem varia de acordo com o instrumento e/ou ordem. Em uma guitarra barroca, por exemplo, temos nove cordas dispostas em cinco ordens (quatro grupos de duas cordas e um com uma corda apenas), enquanto que em uma guitarra portuguesa da Ilha Terceira temos quinze cordas dispostas em seis ordens (três grupos com três cordas e três grupos com duas cordas).

**Scordatura:** termo utilizado para designar uma afinação que se utiliza de um conjunto de alturas diferente daquelas consideradas as convencionais de determinado instrumento de corda.

**Tablatura**<sup>16</sup>: sistema de notação que utiliza linhas horizontais e letras ou números. Seu principal objetivo é fornecer a localização das notas no braço do instrumento.

---

<sup>16</sup> Existem inúmeros tipos de tablatura para diversos instrumentos seja de corda ou de tecla. A descrição fornecida aqui refere-se aos instrumentos de corda pulsada.

## **ANEXO A**

Fac-símile do original da Suíte XIII em Ré Maior de S. L. Weiss extraído do Manuscrito da Biblioteca de Londres.







Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in a non-Latin script, likely a South Asian language, and are placed below the notes. The score is organized into measures across the staves. The handwriting is in black ink on aged paper.

Anglais. 170.

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Anglais" (No. 170). The score consists of ten staves of music. The lyrics are written below the notes. The music is in a common time signature (C) and features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The lyrics are: "Je ne suis pas un Anglais, je ne suis pas un Français, je ne suis pas un Espagnol, je ne suis pas un Portugais, je ne suis pas un Italien, je ne suis pas un Allemand, je ne suis pas un Russe, je ne suis pas un Turc, je ne suis pas un Persan, je ne suis pas un Indien, je ne suis pas un Chinois, je ne suis pas un Japonais, je ne suis pas un Américain, je ne suis pas un Australien, je ne suis pas un Nègre, je ne suis pas un Blanc, je ne suis pas un Jaune, je ne suis pas un Rouge, je ne suis pas un Noir, je ne suis pas un Blanc, je ne suis pas un Jaune, je ne suis pas un Rouge, je ne suis pas un Noir." The piece concludes with a double bar line and the word "Fin" written in a decorative script.

Je ne suis pas un Anglais, je ne suis pas un Français, je ne suis pas un Espagnol, je ne suis pas un Portugais, je ne suis pas un Italien, je ne suis pas un Allemand, je ne suis pas un Russe, je ne suis pas un Turc, je ne suis pas un Persan, je ne suis pas un Indien, je ne suis pas un Chinois, je ne suis pas un Japonais, je ne suis pas un Américain, je ne suis pas un Australien, je ne suis pas un Nègre, je ne suis pas un Blanc, je ne suis pas un Jaune, je ne suis pas un Rouge, je ne suis pas un Noir.

Fin

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various notes, rests, and clefs. The text is written in a cursive script, likely representing a vocal line or a specific instrumental part. The score is divided into measures by vertical bar lines. The bottom of the page features a large, decorative flourish that resembles a stylized 'S' or 'C' with the word 'cis' written below it.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various notes, rests, and clefs. The text is written in a cursive script, likely representing a vocal line or a specific instrumental part. The score is divided into measures by vertical bar lines. The bottom of the page features a large, decorative flourish that resembles a stylized 'S' or 'C' with the word 'cis' written below it.



Handwritten musical score on a page with five empty staves. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line includes lyrics and a large 'Finis' marking. The piano line features chords and melodic fragments.

Vocal line lyrics: *ave maria*

Piano line markings: *ave maria*

Large marking: **Finis**

Five empty musical staves.



This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a single melodic line. The page is oriented vertically but contains ten horizontal staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The staves are numbered 1 through 10 from top to bottom. The music appears to be in a single system, with some staves containing multiple measures of music. The handwriting is in black ink on aged paper. The notation includes various note values, rests, and clefs, suggesting a complex melodic line. The page is numbered 121 in the top right corner.

## **ANEXO B**

CD com a gravação dos exemplos musicais e da Suíte XIII em Ré Maior.

**Faixa 1:** *Exemplo sonoro do Final do Prelúdio da Sonata n°6 em Mib Maior de Weiss.*

**Faixa 2:** *Exemplo sonoro da sobreposição de notas (Ex. 21).*

**Faixa 3:** *Exemplo do resultado sonoro do Exemplo 22b.*

**Faixa 4:** *Exemplo sonoro dos compassos iniciais da Courante da Suíte XIII em Ré Maior.*

**Faixa 5:** *Exemplo sonoro de trecho da Courante de Suíte IX em Ré menor Ex. 26).*

**Faixa 6:** *Adaptação de passagem melódica nos baixos em cordas separadas (Sarabande)(Ex. 35).*

**Faixa 7:** *Gravação sonora do exemplo 39.*

**Faixa 8:** *Suíte XIII em Ré Maior: Allemande.*

**Faixa 9:** *Suíte XIII em Ré Maior: Courante.*

**Faixa 10:** *Suíte XIII em Ré Maior: Angloise.*

**Faixa 11:** *Suíte XIII em Ré Maior: Sarabande.*

**Faixa 12:** *Suíte XIII em Ré Maior: Menuet.*

**Faixa 13:** *Suíte XIII em Ré Maior: Passagaille.*