

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

BRUNO FELIPE DUARTE

**ELABORAÇÃO DE ARRANJO INÉDITO DA OBRA *ROMANCE DEL
DIABLO*, DE ASTOR PIAZZOLLA: UM ESTUDO DE TÉCNICAS DE ARRANJO
PARA VIOLÃO SOLO**

PORTO ALEGRE

2020

BRUNO FELIPE DUARTE

**ELABORAÇÃO DE ARRANJO INÉDITO DA OBRA *ROMANCE DEL
DIABLO*, DE ASTOR PIAZZOLLA: UM ESTUDO DE TÉCNICAS DE ARRANJO
PARA VIOLÃO SOLO**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Música (Área de concentração: Práticas Interpretativas).

Orientador: Prof. Dr. Daniel Wolff.

PORTO ALEGRE

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Duarte, Bruno Felipe

Elaboração de arranjo inédito da obra Romance del Diablo, de Astor Piazzolla: um estudo de técnicas de arranjo para violão solo / Bruno Felipe Duarte. -- 2020.

81 f.

Orientador: Daniel Wolff.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Arranjos para Violão. 2. Astor Piazzolla. 3. Romance del Diablo. I. Wolff, Daniel, orient. II. Título.

BRUNO FELIPE DUARTE

ELABORAÇÃO DE ARRANJO INÉDITO DA OBRA *ROMANCE DEL DIABLO*, DE ASTOR PIAZZOLLA: UM ESTUDO DE TÉCNICAS DE ARRANJO PARA VIOLÃO SOLO

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Música (Área de concentração: Práticas Interpretativas).

Aprovado em: _____

Prof. Dr. Daniel Wolff – UFRGS
(Orientador e presidente da banca)

Prof. Dr. André Moreira Rodrigues
Université de Montréal(UdeM)

Prof. Dr. Marcos Vinícius Araújo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Pedro João Agostinho Figueiredo Santander Rodrigues
Universidade de Aveiro (UA)

AGRADECIMENTOS

À minha família, Dirceu Duarte, Geni Pereira Duarte e Amanda Carolina Duarte, por toda a paciência, carinho, ajuda e apoio ininterrupto;

Às minhas filhas, Pipoca e Amora;

À minha companheira Amanda Lippert;

Aos meus colegas de curso, em especial aos da classe de violão, Alexandre Lopes, Jean Lopes e Miguel Besnos;

Ao meu orientador, professor, mentor e inspiração profissional, Daniel Wolff;

Ao professor, amigo e apoiador, Marcos Araújo;

À banca examinadora que dispôs de seu tempo para apreciação dessa dissertação;

À Capes pela concessão da bolsa de estudos sem a qual teria sido impossível a realização deste trabalho.

Being an arranger is being a designer or a cuisinier where being a composer is being an architect [...]. When you start writing an arrangement, the "basements of the house" are already made. Then you just have to decorate the house in a very personal, original and creative way.

Roland Dyens

RESUMO

Esse trabalho consiste na produção de um arranjo inédito para violão solo da obra *Romance del Diablo*, de Astor Piazzolla. Durante o processo de elaboração do mesmo, a metodologia utilizada consistiu na análise comparativa entre três obras de Piazzolla e seus arranjos para violão solo realizados por quatro violonistas de reconhecida competência na área: Sergio Assad, Baltazar Benítez, Agustín Carlevaro e Cacho Tirao. Com essa análise, e suporte da literatura consultada, foi possível identificar práticas comuns empregadas nos arranjos e, dessa forma extrair técnicas que foram posteriormente compiladas e utilizadas na realização do arranjo inédito de *Romance del Diablo*.

Palavras-chave: Arranjo para violão solo, *Romance del Diablo*, Astor Piazzolla, Técnicas de arranjo.

ABSTRACT

This dissertation consists of the production of an unprecedented arrangement for solo guitar of the work *Romance del Diablo*, by Astor Piazzolla. During the arrangement process, the methodology used consisted of a comparative analysis between three works by Piazzolla and their arrangements for solo guitar made by four guitarists of recognized expertise in the area: Sergio Assad, Baltazar Benítez, Agustín Carlevaro and Cacho Tirao. With this analysis, and support of the consulted literature, it was possible to identify common practices used in the arrangements and, in this way, extract techniques that were later compiled and used in the making of the new arrangement of the *Romance del Diablo*.

Keywords: Arrangement for solo guitar, Romance del Diablo, Astor Piazzolla, Arrangement techniques.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Verano Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Sergio Assad, c. 1. _____	22
Figura 2: Verano Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Baltazar Benítez, c. 1. _____	22
Figura 3: Verano Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Agustín Calevaro, c. 1. _____	23
Figura 4: Verano Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Cacho Tirao, c. 1. _____	23
Figura 5: Verano Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Cacho Tirao, c. 9-12. _____	24
Figura 6: Verano Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Agustín Carlevaro, c. 13-20. _____	24
Figura 7: Verano Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Baltazar Benítez, c. 13-16. _____	25
Figura 8: Verano Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Sergio Assad, c. 9-16. _____	25
Figura 9: Verano Porteño de Astor Piazzolla, melodia do bandoneon, c. 11-16. _____	26
Figura 10: Verano Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Sergio Assad, c. 17-26. _____	27
Figura 11: Verano Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Agustín Carlevaro, c. 21-30. _____	28
Figura 12: Verano Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Baltazar Benítez, c. 17-26. _____	29
Figura 13: Invierno Porteño de Astor Piazzolla, c.72-73. _____	30
Figura 14: Invierno Porteño de Astor Piazzolla, solução de arranjo, c. 72. _____	30
Figura 15: Invierno Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Sergio Assad, c. 74-75. _____	31
Figura 16: Primavera Porteña de Astor Piazzolla, melodia do bandoneon e arranjos de Sergio Assad e Baltazar Benítez, c. 51-62. _____	33
Figura 17: Invierno Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Sergio Assad, c. 120-124. _____	35
Figura 18: Invierno Porteño de Astor Piazzolla, c. 129-131. _____	36
Figura 19: Verano Porteño de Astor Piazzolla, arranjo de Sergio Assad, c. 74-77. _____	37
Figura 20: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, c. 47-48. _____	38
Figura 21: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, c. 1. _____	40
Figura 22: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 1-2. _____	41
Figura 23: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 1-2. _____	41
Figura 24: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, c. 7. _____	42
Figura 25: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 7-9 _____	43
Figura 26: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, c. 13-17. _____	44
Figura 27: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, c. 29-33. _____	45
Figura 28: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 13-17. _____	46
Figura 29: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 29-35. _____	47
Figura 30: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, c. 52-53. _____	48
Figura 31: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 52-53 _____	49
Figura 32: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, c. 21-23. _____	50
Figura 33: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 21-23. _____	51
Figura 34: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, c. 45-48. _____	52
Figura 35: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 45-48 _____	52
Figura 36: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 45-48 _____	53
Figura 37: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, c. 24-25. _____	54
Figura 38: Romance del Diablo de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 24-25. _____	54

Figura 39: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, c. 29-30.	55
Figura 40: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, arreglo de Bruno Duarte, c. 29-30.	55
Figura 41: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, c. 33-35	56
Figura 42: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, arreglo de Bruno Duarte, c. 33-34.	57
Figura 43: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, arreglo de Bruno Duarte, c. 33-34.	57
Figura 44: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, c. 79-82.	58
Figura 45: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, arreglo de Bruno Duarte, c. 79-82.	58
Figura 46: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, c. 54-56.	59
Figura 47: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, arreglo de Bruno Duarte, c. 54-56.	60
Figura 48: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, arreglo de Bruno Duarte, c. 54-56.	60
Figura 49: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, c. 37-39.	61
Figura 50: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, posibilidadde arreglo de Bruno Duarte, c. 37.	61
Figura 51: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, arreglo de Bruno Duarte, c. 37-39.	62
Figura 52: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, c. 106-111.	63
Figura 53: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, arreglo de Bruno Duarte, c. 106-111.	64
Figura 54: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, c. 100-102.	65
Figura 55: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, arreglo de Bruno Duarte, c. 100-102.	65
Figura 56: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, c. 69-71.	66
Figura 57: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, arreglo de Bruno Duarte, c. 69-71.	67
Figura 58: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, c. 75-78.	67
Figura 59: <i>Romance del Diablo</i> de Astor Piazzolla, arreglo de Bruno Duarte, c. 75-78.	68

SUMÁRIO

Introdução	8
Questão de Pesquisa e Justificativa	9
Objetivo geral	10
Objetivos específicos	11
Metodologia	11
A obra <i>Romance del Diablo</i>	12
1 Revisão de Literatura.....	14
1.1 Arranjo x transcrição.....	14
1.2 O arranjo/transcrição através do tempo	18
1.3 Método de análise	19
2 Técnicas de arranjo encontradas no repertório	21
2.1 Omissão de notas	21
2.2 Mudança de oitavas	25
2.3 Criação e alteração de contracantos	29
2.4 Ornamentações rítmicas e melódicas	31
2.5 Outros tipos de mudança	34
3 Técnicas de arranjo aplicadas	38
3.1 Omissão de notas	38
3.2 Mudança de oitavas	43
3.3 Criação e alteração de contracantos	49
3.4 Ornamentações rítmicas e melódicas	53
3.5 Outros tipos de mudança	60
Conclusão	69
Referências	71
Bibliografia	73
Apêndice.....	74

INTRODUÇÃO

Executar ao violão peças compostas para outros instrumentos é uma prática antiga. Violonistas como Francisco Tárrega, por exemplo, são conhecidos por suas transcrições e arranjos de obras de Frederic Chopin e Isaac Albéniz, entre outros compositores, tendo algumas dessas obras se tornado mais conhecidas no violão do que na versão original.

Essa técnica foi também praticada na música renascentista, através das intabulações. É o caso do compositor e vihuelista Luis de Narváez, que publicou no ano de 1538 sua obra intitulada *Los seis libros del Delphin*, onde inseriu sua versão de *Mille Regretz*, obra coral de Josquin des Prez. Narváez a chamou de *Canción del Emperador*.

Há algumas discussões acerca da nomenclatura correta a ser utilizada para esse processo: transcrição ou arranjo. Essa terminologia será discutida mais adiante, na revisão de literatura.

Ao arranjar uma obra de um instrumento ou grupo de instrumentos para outro, faz-se necessário tomar decisões de âmbito composicional. O violão, por ser um instrumento de seis cordas, possui um limite de seis sons que podem ser tocados simultaneamente. Além dessa limitação, existem outras como, por exemplo, a afinação das cordas, que faz com que alguns intervalos não possam ser tocados simultaneamente, como o mi da sexta corda solta junto ao sol (uma terça acima), já que ambas notas só podem ser tocadas nesta mesma corda. Devido a essas e outras limitações, quando realizamos transcrições ou arranjos para o violão, precisamos efetuar escolhas que visem a melhor tradução do texto original sem que haja perdas significativas.

Entre as escolhas que devem ser feitas, estão: a omissão ou adição de notas, mudança de oitavas, redução de tessitura, etc. É comum que para cada problema, haja mais de uma solução viável. Esse trabalho, portanto, visa agrupar em forma de guias, possíveis soluções para passagens problemáticas e, a partir disto, produzir um arranjo inédito para violão da obra *Romance del Diablo*, de Astor Piazzolla.

Questão de Pesquisa e Justificativa

A escolha do meu tema de pesquisa surgiu inicialmente como uma curiosidade após completar quase dois anos de estudo da obra *Invierno Porteño* de Astor Piazzolla, arranjada por Sergio Assad para violão solo.

Inicialmente, surpreendeu-me como essa obra parecia ter sido composta originalmente para violão, sustentando-se como uma obra completa, sem a necessidade de conhecer ou de relacioná-la com a música original.

Essa percepção pode ser relacionada à uma frase de Roland Dyens, arranjador reconhecido internacionalmente por seus trabalhos, que em uma entrevista a Guilherme Vincens, quando perguntado sobre os desafios para arranjar obras para violão, respondeu:

[...] eventualmente, o principal desafio é escrever um arranjo que faça as pessoas duvidarem que a música fora originalmente escrita (portanto concebida e pensada) para outro instrumento que não o violão. (VINCENS, 2009, p.79)¹

À época do meu estudo, não consegui compreender como Sergio Assad foi capaz de inserir, em apenas seis cordas do violão, tudo que havia sido feito por cinco instrumentos diferentes, alguns com uma capacidade polifônica maior que o violão, como o piano, por exemplo. Com isso, surgiu então minha questão de pesquisa:

- Como é possível inserir em um violão aquilo que foi pensado originalmente para 5 instrumentos?

Interessei-me então, a partir desse momento, em estudar esses arranjos para que fosse possível entender o processo de Assad e, quiçá, dispor de ferramentas para realizar um próprio.

¹ Tradução livre: the Main challenge eventually is aiming to write an arrangement which makes people doubt the music was originally written (therefore conceived and thought) for another instrument than the guitar. This is the ultimate and valuable criterium.

A primeira obra que considerei arranjar foi a *Suite del Ángel*, de Piazzolla. Essa obra, entretanto, já fora arranjada por diferentes violonistas ao longo dos anos e, após discutir essas possibilidades com o orientador, chegamos à conclusão de que uma melhor abordagem seria trabalhar com uma obra inédita para violão, de maneira que pudesse contribuir para a expansão do repertório violonístico. Entre pesquisas e audições, encontrei uma outra suíte do compositor, denominada *Suite del Diablo*. Dentro dela, há um movimento chamado *Romance del Diablo*. Essa peça, de caráter mais lento e cantado, atravessa diversas tonalidades, como mi maior, lá menor, fá maior, dó menor, entre outras, o que torna ainda mais difícil arranjá-la ao violão.

Durante minha experiência como aluno de graduação, aprendi diversas técnicas de arranjo que foram transmitidas a mim através do contato professor-aluno. Todas essas técnicas eram aplicadas a situações específicas e poucas vezes entendidas como conceito.

Com o intuito de suprir essa necessidade, este trabalho planejou apresentar diversas situações que permitam ao violonista fazer uso dessas técnicas em seus próprios arranjos, compilando e organizando de maneira didática algumas técnicas de arranjo.

Em uma pesquisa para encontrar arranjos da obra *Romance del Diablo*, percebi que a única gravação disponível foi realizada em violão com cordas de aço, pelo violonista Mauro Ramos, que utiliza em sua técnica de mão direita a palheta junto do dedilhado². Por ser um estilo diferente do violão dedilhado, decidi que essa seria a obra tema de minha pesquisa, com a qual seria desenvolvido um arranjo inédito através da aplicação de técnicas encontradas no repertório para violão. Dessa forma, esse trabalho também acrescenta uma obra inédita ao repertório violonístico.

Objetivo geral

- Desenvolver um arranjo da obra *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla para violão solo baseado em guias técnicas.

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X5Naj6v9gzc>>. Acesso em 13 de julho de 2020.

Objetivos específicos

- Identificar técnicas de arranjo utilizadas por reconhecidos arranjadores;
- Registrar o arranjo em partitura;
- Estrear o arranjo em recital público.

Metodologia

O processo de desenvolvimento deste trabalho consistiu em duas principais etapas. A primeira foi a análise de arranjos realizados por violonistas reconhecidos no seu trabalho com o repertório de Piazzolla. Foram selecionadas três obras distintas, escolhidas por duas razões:

- Devido às três obras conterem uma seção lenta, semelhante a estrutura de *Romance del Diablo*;
- Uma das obras (*Verano Porteño*) dispor de 4 arranjos distintos, aumentando a variedade de comparação.

Ao todo, foram analisados 8 arranjos diferentes de três obras distintas. Abaixo, relaciono todas as peças analisadas e seus arranjadores:

- *Invierno Porteño* – Arranjos de Sergio Assad e Agustín Carlevaro;
- *Primavera Porteña* – Arranjos de Sergio Assad e Baltazar Benítez;
- *Verano Porteño* – Arranjos de Sergio Assad, Agustín Carlevaro, Baltazar Benítez e Cacho Tirao.

Em uma primeira etapa, foi realizada uma análise comparativa entre os distintos arranjos de cada peça, relacionando as diferenças entre cada uma das obras. Dessa forma, foi possível identificar como cada arranjador tratou diferentes trechos da obra e extrair alterações comuns empregadas por eles.

Após essa primeira análise, realizou-se uma comparação entre os arranjos e as gravações de Piazzolla. Foi então possível perceber como cada arranjador tratou

as dificuldades para tocar no violão a obra originalmente pensada para o quinteto. Esse momento foi o ponto de maior relevância para o trabalho, pois permitiu extrair e compilar as técnicas encontradas no repertório, como omissão de notas, alterações de oitavas, adição de contracantos, entre outros tópicos que serão discutidos no capítulo 2.

Em posse dessas técnicas, foi então iniciado o processo de arranjo da obra *Romance del Diablo*. Nessa etapa, primeiramente, foi necessário decidir a tonalidade do arranjo. Baseando-se na extensão das vozes e na possibilidade de utilização de cordas soltas, optou-se por manter o tom original, o que valorizava principalmente a disposição das notas no início da obra, que se encontra em mi maior.

Após decidida a tonalidade, optei por transcrever todas as notas da partitura original para um único pentagrama, o que permitiu observar com maior facilidade os pontos onde era impossível realizar a execução de todas as notas, sendo mais fácil perceber onde seriam necessárias intervenções no processo de arranjo.

A partir desse momento, o arranjo foi realizado através da aplicação das técnicas encontradas no repertório mencionado anteriormente, além de contar com sugestões do meu orientador e professor de instrumento. A cada duas semanas aproximadamente, o material era levado para uma análise do meu professor de violão, que me instruíam com digitações que acabavam eventualmente acarretando na necessidade de outras alterações que melhorassem o idiomatismo da obra.

Após o arranjo ficar pronto, avancei para a etapa da preparação da obra para apresentação no segundo recital de mestrado. Nesse momento, onde a única preocupação era a de preparar a obra com o intuito de apresentá-la em público, surgiram outros problemas relacionados principalmente à sustentação de algumas vozes e à resistência da mão esquerda devido à grande quantidade de pestanas.

Através dessas informações, o processo de lapidação foi sendo iniciado, buscando melhorar ainda mais o idiomatismo do arranjo, até o momento onde foi apresentado no meu recital de mestrado em novembro de 2019.

A obra *Romance del Diablo*

Astor Piazzolla compôs duas suítes para seu quinteto, uma para o anjo e outra para o diabo. A *Suite del Ángel* já foi arranjadas para o violão por músicos como Baltazar Benítez e Leo Brouwer, porém a *Suite del Diablo* ainda é inédita para o instrumento.

A suíte é composta por 3 movimentos: *Tango Diablo* (tango), *Romance del Diablo* (milonga) e *Vayamos al Diablo* (danza). Foi gravada pelo compositor em 1965 em seu disco intitulado *Concierto en el Philharmonic Hall de Nueva York*.

Romance del Diablo é uma milonga, como descreve o próprio compositor na contracapa de seu disco. Foi elaborada para o seu quinteto formado por piano, bandoneon, violino, guitarra e contrabaixo. É uma obra mais lenta, de caráter melódico, que faz oposição às outras duas. Em sua gravação, *Romance del Diablo* está posicionada entre os outros dois movimentos, lembrando assim a estrutura de um concerto.

A obra inicia na tonalidade de mi maior, porém ao longo da peça ocorrem diversas modulações como mi menor (c. 43), dó menor (c. 61), fá menor (c. 69), fá maior (c. 79) e dó sustenido maior na coda (c. 106-111).

A introdução da peça (c. 1-12) é baseada em arpejos que marcam a harmonia. A voz do baixo realiza um movimento descendente entre as notas mi, ré e dó. Após chegar à nota dó (que junto do ré não estão presentes no campo harmônico da tonalidade) inicia o processo inverso, dessa vez realizando um movimento ascendente até chegar novamente à nota mi.

O tema inicial (c. 13) é composto por uma melodia longa que realiza dois principais saltos, um de quinta ascendente e outro de quarta ascendente, alcançando assim uma oitava em relação à nota inicial. Após isso, realiza um salto de oitava descendente seguido por uma melodia em graus conjuntos chegando à nota dó sustenido, uma terça menor abaixo do mi inicial. Esse tema é reapresentado uma oitava acima no compasso 29. No compasso 79 o tema é reexposto, porém dessa vez na tonalidade de fá maior, mantendo a mesma estrutura anterior.

A coda é composta pela nota réb em oitavas sustentada pelo bandoneon pelos últimos seis compassos da obra. Enquanto isso, piano violino guitarra e contrabaixo realizam juntos uma sequência de acordes sempre articulada no tempo 3, que reinterpreta a nota do bandoneon. No compasso 106, por exemplo o acorde em questão é um lá maior, cuja nota no bandoneon (réb) pode ser compreendida através do conceito da enarmonia como a terça maior do acorde. O mesmo ocorre nos compassos seguintes, até que no último compasso a nota réb é tocada junto do acorde de dó sustenido maior, finalizando então a peça.

1 REVISÃO DE LITERATURA

Nesse capítulo iremos tratar sobre três assuntos pesquisados na bibliografia que foram de suma importância para este trabalho. Inicialmente discutiremos acerca da terminologia arranjo e transcrição, trazendo diferentes abordagens ao tema. Na sequência falaremos sobre essa técnica ao longo da história e finalizaremos com uma explicação do método de comparação que irei utilizar nesse trabalho.

1.1 Arranjo x transcrição

A separação entre o que é arranjo e transcrição costuma gerar divergências. Por vezes, as técnicas de um método servem para o outro e isso acaba causando uma certa confusão quando abordamos o tema.

Para Daniel Wolff, por exemplo, a melhor definição dos termos é aquela proposta por Adler:

Transcrição é a transferência de uma obra composta anteriormente de um meio musical para outro. O arranjo envolve mais do processo de composição, pois o material existente anteriormente pode ser tão pequeno quanto uma melodia ou até uma melodia parcial, para a qual o arranjador deve fornecer uma harmonia, um contraponto e, às vezes, inclusive um ritmo. (ADLER 1989, p 512, apud WOLFF, 1998, p 4, tradução nossa ³).

Para Lima Junior, porém, a inexistência de alterações no material não torna o mesmo uma transcrição:

³ No original: Transcription is a transference of a previously composed work from one musical medium to another. Arranging involves more of the compositional process, for the previously existing material may be as little as a melody or even a partial melody for which the arranger must supply a harmony, counterpoint, and sometimes even rhythm[...]. (ADLER 1989, p 512, apud WOLFF, 1998, p 4)

O fato de no primeiro tipo de realização do arranjo não haver nenhuma transformação em relação aos elementos citados, quais sejam (melodia, harmonia e ritmo), não significa, por si, que o resultado dessa realização seja uma transcrição. [...] Quando se afirma que melodia, ritmo e harmonia são originais não significa ausência de interferência do arranjador, ausência essa que caracterizaria, por isso mesmo, uma realização próxima do trabalho de transcrição. (LIMA JUNIOR, 2003, p 24-25)

Segundo Sergio Assad, arranjador utilizado como referência nesse trabalho, algumas alterações irão ocorrer em ambos os casos, como explicado em uma entrevista concedida à Classical Guitar Magazine:

Bem, a primeira coisa a fazer é definir o que é "arranjar". Porque às vezes as pessoas confundem o que é arranjo e o que é transcrição. Como eu chamaria o que fiz com o Nazareth? Arranjo? Eu acho que é mais uma tentativa de transcrever o que ele realmente escreveu, porque eu não mudei sua harmonia e copiei suas notas. Em lugares onde a textura [do piano] era muito mais espessa para um instrumento com limitações como o violão, eu tive que remover muitas notas. Então você tem que escolher as notas que deseja manter lá para manter a integridade do acorde e a harmonia. Eu provavelmente mudei tonalidades aqui e ali também, porque o violão é bom em certas tonalidades onde você tem cordas soltas. Portanto, eu não chamaria isso de "arranjo" exatamente, embora você precise prestar atenção a certos detalhes. Você tem que escolher as notas certas; às vezes você precisa alterar um pouco as notas escritas para caber nos dedos. (CLASSICAL GUITAR MAGAZINE, 2018, tradução nossa ⁴)

Especificamente sobre o trabalho de arranjar, Assad diz:

⁴ No original: Well, the first thing to do is define what "arranging" is. Because sometimes people confuse what is arranging and what is transcribing. What would I call what I did with the Nazareth? Arranging? I think it's more an attempt to transcribe what he actually wrote, because I didn't change his harmony and I mostly copied his notes. In places where the [piano] texture was much thicker for an instrument with limitations like the guitar, I actually had to remove a lot of notes. So you have to choose the notes you want to keep there to keep the integrity of the chord, and the harmony. I probably changed keys here and there too, because the guitar is good in certain keys where you have open strings. So I wouldn't call that "arranging" exactly, though you are required to pay attention to certain details. You have to choose the right notes; sometimes you even have to change the written notes a little bit in order to fit under the fingers. (CLASSICAL GUITAR MAGAZINE, 2018. Disponível em: < <https://classicalguitarmagazine.com/sergio-assad-on-piazzolla-the-beatles-ginastera-transcriptions-and-more/>>. Acesso em 24 de julho de 2020)

Arranjar é pegar a canção ou a música de alguém e torná-la sua - como se você pudesse inserir uma introdução diferente, mudar as harmonias; você cria enfeites que são violonísticos. (CLASSICAL GUITAR MAGAZINE, 2018, tradução nossa)⁵

Pode-se perceber que para Assad, quando tratamos de transcrição, pode haver a necessidade de realizar alterações, até mesmo mudando a tonalidade da obra, como ele diz ter feito com Ernesto Nazareth, enquanto o arranjo ocorre quando você cria uma introdução, muda as harmonias, etc.

Ainda nessa entrevista, Assad é questionado sobre os seus arranjos de Piazzolla para violão solo:

Mas traduzir o quinteto dele para dois violões, ou um violão, foi muito difícil. Não é exatamente obter todas as notas que estão lá e traduzí-las para o instrumento; é entender a harmonia que ele está aplicando e fazer o soar violonístico. É um pouco como recompor o que ele fez no vocabulário do violão. Tentando não ser extravagante e não fazer coisas impossíveis para o instrumento. A música de Piazzolla era tão intensa em termos de textura, com muita polifonia acontecendo, que era impossível traduzir algumas coisas. Então você faz escolhas. É o que um arranjador faz. (CLASSICAL GUITAR MAGAZINE, 2018, tradução nossa)⁶

É importante ressaltar que na partitura publicada, há um subtítulo que diz: “*transcribed by Sergio Assad*”. Entretanto, a maioria dos violonistas se refere à essa versão como arranjos de Assad. Um exemplo onde isso ocorre é no título da tese de doutorado de Guilherme Vincens “*The arrangements of Roland Dyens and Sergio Assad: innovations in adapting jazz standards and jazz-influenced popular Works to the solo classical guitar*”

⁵ No original: Arranging is you get somebody’s song, or music, and you make it your own—like you might come up with a different introduction, you might change the harmonies; you create embellishments that are guitar-like. (CLASSICAL GUITAR MAGAZINE, 2018. Disponível em: < <https://classicalguitarmagazine.com/sergio-assad-on-piazzolla-the-beatles-ginastera-transcriptions-and-more/>>. Acesso em 24 de julho de 2020)

⁶ No original: But translating his quintet to two guitars, or one guitar, was very difficult. It’s not exactly getting all the notes that are there and translating them to the instrument; it’s understanding the harmony he’s applying and making that sound guitar-like. It’s a little like re-composing what he did into the guitar vocabulary. Trying to not go fancy and not do things that are impossible for the instrument. Piazzolla’s music was so thick in terms of texture, with a lot of polyphony going on, that some things were impossible to translate. So you make choices. That’s what an arranger does. (CLASSICAL GUITAR MAGAZINE, 2018. Disponível em: < <https://classicalguitarmagazine.com/sergio-assad-on-piazzolla-the-beatles-ginastera-transcriptions-and-more/>>. Acesso em 24 de julho de 2020)

Para Vieira Pereira (2011), a transcrição não é somente o processo de cópia, mas envolve também uma certa recriação do material:

[...] buscamos uma reflexão onde as práticas de transcrição musical mesmo tendo um amplo conjunto de afinidades em relação ao original, não sejam percebidas somente como sendo uma transferencia exata e "fiel" do texto original, como uma tradução literal, e sim um trabalho que envolve também um nível de recriação, guardando, entretanto um limite de ação. (VIEIRA PEREIRA, 2011, p. 51)

É possível ainda verificarmos o que há nos dicionários específicos de música, como o *Grove Dictionary of Music*, que define arranjo de uma forma mais ampla, sendo “a reelaboração de uma composição musical, usualmente para um meio diferente do original”⁷(tradução nossa), e que em outro artigo define transcrição como “O processo de copiar o som de uma fonte para outra” (tradução nossa⁸).

Ainda que possamos buscar uma diferença entre o termo reelaboração musical e o ato de copiar um som, que é basicamente o que difere as duas definições, o processo ainda pode ser confundido, visto que ao realizarmos aquilo que comumente chamamos de transcrições de obras de Bach para violão, é necessário que haja alterações no material original, como omissão de notas, por exemplo.

Ao considerarmos essas definições, é possível dizer que o objeto do presente trabalho poderia ser chamado de transcrição (segundo Adler) ou de arranjo (de acordo com o dicionário Grove).

Baseando-me na maneira como os violonistas comumente se referem às versões para violão solo da obra de Piazzolla, irei manter o termo arranjo para aquilo que realizei com essa obra, tendo em vista que foram necessárias diversas alterações e criações para solucionar problemas técnicos e musicais.

⁷ No original: The reworking of a musical composition, usually for a different medium from that of the original. Disponível em:

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001332>> Acesso em 24 de julho de 2020.

⁸ No original: The process of copying sound from one source to another. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000454800?rsk=TyictC&result=3>> Acesso em 24 de julho de 2020.

1.2 O arranjo/transcrição através do tempo

Como dito anteriormente, a prática de arranjo e transcrição é bastante antiga, tendo sido realizada por diversos expoentes do violão e de instrumentos antecessores ao longo da história. De acordo com Vincens “a tradição de arranjar para violão pode ser traçada até o século XVI com a *vihuela*, antecessor do instrumento moderno” (VINCENS, 2009, p 27, tradução nossa)⁹.

Ainda sobre isso o autor diz:

Desde as intabulações para teclado, vihuela e alaúde do renascimento, o ofício de transcrever e arranjar tem interessado instrumentistas que têm explorado as qualidades harmônicas e polifônicas de seus instrumentos para recriar música para performance, para prestar homenagem a compositores ou simplesmente para estudar o estilo de peças que variam de simples melodias folclóricas e grupos vocais a grandes obras orquestrais e óperas, e mais recentemente, jazz e outras formas de música popular e étnica. (VINCENS, 2009, p 17, tradução nossa¹⁰)

Essa prática também pode ser encontrada no repertório clássico com grandes expoentes da época como Fernando Sor e Mauro Giuliani que “[...] produziram um grande número de transcrições de excertos operísticos de Mozart e Rossini” (WOLFF, 1998, p 2, tradução nossa¹¹)

Para Wolff:

⁹ No original: The tradition of arranging for guitar can be traced back to the 16th century and the vihuela, ancestor of the modern instrument. (VINCENS, 2009, p 27)

¹⁰ No original: Since the keyboard, vihuela and lute intabulations of the renaissance, the crafts of transcribing and arranging have interested instrumentalists, who have been exploring the harmonic and polyphonic qualities of their instruments in order to recreate music for performance, to pay homage to composers or simply to study the style of pieces that range from simple folkloric melodies and vocal groups to large orchestral works and operas, and more recently, jazz and other forms of popular and ethnic music. (VINCENS, 2009, p 17)

¹¹ No original: Fernando Sor and Mauro Giuliani, who produced a large number of transcriptions of operatic excerpts by Mozart and Rossini, respectively. (WOLFF, 1998, p 2)

Isso não quer dizer que o repertório do violão seja realmente pequeno; o violão tem, de fato, um grande repertório em geral, mas apenas uma pequena parte dele pode ser considerada de qualidade substancial. Por razões óbvias, os grandes compositores optaram por dedicar suas obras a instrumentos com maior aceitação no cenário musical internacional. (WOLFF, 1998, p 1, tradução nossa)¹².

1.3 Método de análise

No decorrer de sua tese, Vincens discute sobre a maneira como Sergio Assad e Roland Dyens arranjaram obras para violão solo. Ao abordar o trabalho de Assad, Vincens realiza uma comparação entre os arranjos de Baltazar Benítez e Agustín Carlevaro, violonistas da região do *Rio de la Plata*, polo de importantes violonistas como Eduardo Isaac, Álvaro Pierri, Abel Carlevaro, Eduardo Fernández, entre outros.

Essa comparação realizada por ele busca apontar as inovações inseridas no repertório por Assad. Esse estilo de comparação serviu como modelo para o meu trabalho, onde identifiquei a maneira como cada arranjador achou soluções para diferentes trechos da música.

Ademais, a tese de Vincens traz diversos outros aspectos da realização de arranjos, incluindo uma entrevista com o violonista francês Roland Dyens, onde ele pontua diferentes aspectos pertinentes à prática do arranjo, como as principais ferramentas que um arranjador deve possuir, quais os desafios de arranjar músicas do repertório de jazz para violão solo, entre outros.

Ao final da tese, Vincens enumera alguns pontos que considera importantes para a realização de arranjos como: subdivisões no tempo (um jogo de 3:2 – 4:3), o uso da *scordatura* para melhor adaptação das tonalidades, a inserção do *walking bass*, o uso de harmônicos, entre outras técnicas típicas do violão.

Já o trabalho de Wolff traz diversas técnicas para transcrever obras para violão como: escolha da tonalidade, supressão de oitavas, criação de linhas melódicas, mudanças criativas, adição e omissão de notas, entre outras. A maneira como o autor organizou essas técnicas serviu como modelo para a estruturação do meu trabalho, visto que servem como um método de utilização para arranjadores e transcritores.

¹² No original: That is not to say that the guitar's repertoire is actually small; the guitar does indeed have a large repertoire overall, but only a small part of it can be considered of substantial quality. For obvious reasons, great composers chose to dedicate their Works to instruments with a greater acceptability in the international musical scene. (WOLFF, 1998, p 1)

Wolff divide sua tese em capítulos que tratam sobre a transcrição de obras de piano, de instrumentos melódicos e transcrição para dois ou mais violões. Dentro de cada um desses capítulos, o autor descreve as técnicas utilizadas nessas modalidades. No capítulo 3, por exemplo, onde Wolff trata sobre transcrição de obras de piano, há uma seção sobre a adição de notas. No capítulo 4, ele volta novamente ao tema, mas dessa vez com enfoque na transcrição de obras originais de instrumentos melódicos.

Iremos agora entrar na seção de desenvolvimento do arranjo, onde apresentarei as técnicas encontradas nos arranjos consultados e, na sequência, apresentarei as alterações que realizei no meu próprio arranjo da obra *Romance del Diablo*, de Astor Piazzolla.

2 TÉCNICAS DE ARRANJO ENCONTRADAS NO REPERTÓRIO

Nesse capítulo irei apresentar técnicas de arranjo encontradas em adaptações para violão de algumas obras de Piazzolla, que me auxiliaram na elaboração do meu próprio arranjo. Busquei me basear em arranjadores renomados, cujas obras consolidaram-se no repertório violonístico. Entre eles estão: Sergio Assad, Baltazar Benítez e Agustin Carlevaro. Além desses três, levei em consideração gravações de Cacho Tiraó, violonista e guitarrista que tocou com Astor Piazzolla e gravou arranjos próprios para violão solo de obras do compositor.

Em muitos casos, ao arranjar ou transcrever uma obra para violão, é comum buscar a fonte escrita primária da obra, que muitas vezes é tomada como referência principal do texto musical. No caso da música popular, esse material por vezes não existe, devido aos compositores ou intérpretes mudarem suas versões a cada execução. É o caso de Piazzolla, que apesar de ter partituras de suas obras, tem diferentes gravações das mesmas, ampliando o leque de fontes sonoras.

Enquanto realizava minha pesquisa por fontes, encontrei uma publicação de Piazzolla das *Cuatro Estaciones Porteñas*. Essa edição corresponde a uma gravação realizada em Viena, com duração aproximada de 6 minutos. Os arranjos para violão solo têm uma duração de 3 ou 4 minutos, muito mais semelhantes a uma outra gravação de Piazzolla um tanto quanto diferente dessa partitura. É possível perceber a existência de temas diferentes nas duas edições, entre outras alterações.

Nas próximas páginas irei apontar e comparar diferenças entre os arranjos realizados para violão solo, apontando estratégias, técnicas e soluções diferentes utilizadas nos mesmos trechos pelos arranjadores, podendo assim prover ferramentas para a realização de arranjos futuros.

2.1 Omissão de notas

A omissão de notas é necessária ao arranjar uma obra para violão devido à quantidade de cordas e disposição dos intervalos das mesmas. Algumas notas não são possíveis de serem tocadas de maneira harmônica, por exemplo o mi da sexta corda solta e o sol uma terça menor acima, pois ambas notas podem ser tocadas apenas na mesma corda. Outra razão é devido ao limite de sons simultâneos possíveis (seis em violões tradicionais) ou quando a disposição dessas notas envolve uma extensão ou compressão de mão esquerda que impossibilite a execução.

Como dito anteriormente, existem ao menos duas gravações distintas de *Verano Porteño* realizadas pelo próprio Piazzolla. Entre elas há diversas diferenças, entre duração, forma, temas, etc. Uma dessas diz respeito ao início da peça, que na gravação *Piazzolla no Teatro Regina* inicia com uma anacruse, enquanto outra gravação, *Astor Piazzolla Live*, em Viena, inicia de forma tética.

Essa diferença também pode ser observada nos diferentes arranjos da obra, como visto abaixo (figuras 1 e 2):

Figura 1: *Verano Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Sergio Assad, c. 1.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 2: *Verano Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Baltazar Benítez, c. 1.



Fonte: elaboração do autor.

Como observado nas figuras 1 e 2, Benítez e Assad escrevem em seus arranjos uma anacruse. Uma figuração rítmica semelhante pode ser encontrada na gravação de Piazzolla ao vivo no Teatro Regina, em maio de 1970.

Apesar de termos essa anacruse, a construção da mesma é diferente nos dois arranjos. Assad escreve uma colcheia seguida de uma tercina de semicolcheias que iniciam na nota mi da sexta corda.

Benítez, apesar de também iniciar com uma anacruse, a organiza de maneira diferente. É realizada uma figuração em semicolcheias iniciando no fá natural, nota essa que é omitida por Assad.

Apesar de diferentes, o efeito realizado é o mesmo: um *levare* para o primeiro compasso da introdução.

Figura 3: *Verano Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Agustín Calevaro, c. 1.



Fonte: elaboração do autor.

Figura 4: *Verano Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Cacho Tirao, c. 1.



Fonte: elaboração do autor.¹³

Como pode ser observado acima (figuras 3 e 4), Agustín Carlevaro e Cacho Tirao omitem essa anacruse quando comparamos aos arranjos de Benítez e Assad. Inicialmente essa decisão pode ser associada à versão de Piazzolla que também inicia de maneira tética, porém, devido à organização temática das duas gravações, é possível que a utilizada como base tenha sido a do Teatro Regina.

Temos também uma diferença entre a linha do baixo na apresentação do tema inicial. Há uma ornamentação realizada pelo contrabaixo, no mesmo estilo da anacruse inicial. É um *glissando* na colcheia do primeiro tempo que conduz para o tempo dois, como pode ser visto na figura 5.

¹³ Não foi encontrada uma partitura desse arranjo, portanto a elaboração dos trechos de Cacho Tirao foram baseados em sua gravação.

Figura 5: *Verano Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Cacho Tirao, c. 9-12.

* Leve percussão com a o polegar da mão direita sobre as cordas

Fonte: elaboração do autor.

O único dos arranjadores a manter esse arrasto em todos momentos em que aparece, é Cacho Tirao (figura 5), que junto disso realiza uma leve percussão no tempo 1 e em seguida insere o *glissando* entre as notas do baixo. Ao realizar esse movimento, acaba inevitavelmente interrompendo a duração da nota da melodia, em azul.

Carlevaro não adiciona esse movimento, permitindo assim que se possa sustentar a nota da melodia por todo o compasso (figura 6):

Figura 6: *Verano Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Agustín Carlevaro, c. 13-20.

Fonte: elaboração do autor.

Baltazar Benítez simula o efeito ao utilizar ligados de mão esquerda, porém o faz apenas enquanto está na harmonia de lá menor, como pode ser observado na figura 7. É importante salientar que mesmo não realizando o efeito no compasso 16, acaba sendo necessário interromper a melodia devido a disposição de notas do violão, de acordo com a organização realizada por ele.

Figura 7: *Verano Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Baltazar Benítez, c. 13-16.

Fonte: elaboração do autor.

No arranjo de Sergio Assad (figura 8), ele faz uso da repetição do trecho para uma ornamentação, diferente de Benítez e Tiraó, que fazem o mesmo trecho com repetição literal. Assad utiliza o efeito discutido anteriormente como maneira de variação na segunda parte. Dessa forma, como visto abaixo, nos compassos 10 e 12 não há a ornamentação na voz do baixo, enquanto na repetição nos compassos 14 e 16, ele a insere com ligados, tal como Benítez.

Figura 8: *Verano Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Sergio Assad, c. 9-16.

Fonte: elaboração do autor.

2.2 Mudança de oitavas

A mudança de oitavas é um recurso que pode ser utilizado em diversas situações. Em alguns casos, o registro original da obra é maior do que aquele disponível no violão, em outros, instrumentos diferentes executam passagens em registro muito próximo, sendo necessário alterar a oitava de alguma das vozes para executá-las simultaneamente no violão, uma vez que o timbre de instrumentos diferentes auxiliam na separação de vozes.

De acordo com Wolff “[...] outro procedimento comum adotado na transcrição de música de piano para violão é o uso da mudança de oitavas” (WOLFF, 1998, p 80, tradução nossa¹⁴). A mudança de oitavas ou até mesmo a compressão de registro através dessa técnica foi encontrada em diversos momentos de diferentes arranjos. O trecho escolhido para exemplificação foi extraído da obra *Verano Porteño*, e ocorre logo após a primeira exposição do tema.

Por ser escrito de diferentes maneiras nos arranjos, onde alguns utilizam a barra de repetição e outros escrevem por extenso, os números de compassos não irão coincidir nos arranjos, mesmo em se tratando de uma mesma passagem.

A partitura publicada por Piazzolla, consultada para este trabalho, é de uma versão distinta da utilizada pelos arranjadores. Há, porém uma gravação referente à essa partitura. Esse registro dura seis minutos e contém diversas partes diferentes da gravação que parece ter sido utilizada como base para os arranjos. Por esse motivo, tive de transcrever o solo do bandoneon me baseando na gravação mais semelhante aos arranjos (Teatro Regina).

O tema da passagem consiste em uma sequência descendente que tem seu final alterado para encaminhar a uma cadência (figura 9).

Figura 9: *Verano Porteño* de Astor Piazzolla, melodia do bandoneon, c. 11-16.



Fonte: elaboração do autor.

O primeiro exemplo que apontarei são as soluções encontradas por Sergio Assad (figura 10) para a realização do arranjo dessa passagem. Podemos observar que ele não realiza a sequência nas mesmas oitavas do original. Nos compassos 19 e 21, ele escreve o tema uma oitava abaixo, porém no compasso 23, realiza um salto de oitava, continuando até o final da passagem com a mesma relação entre a voz original, preservando as notas na região aguda.

¹⁴ No original: another common procedure adopted in transcribing piano music for the guitar is the use of octave displacements (WOLFF, 1998, p 80).

Figura 10: *Verano Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Sergio Assad, c. 17-26.

Fonte: elaboração do autor.

Essa mudança apresenta algumas desvantagens, como por exemplo o fato do contracanto em azul, realizado pela guitarra, ficar na mesma oitava da melodia. Fato esse que não ocorre no original, que tem uma distância de oitava em relação ao tema. Essa proximidade pode gerar algum tipo de confusão na percepção melódica, porém pode ser diminuída com o uso de timbres e articulações diferentes na execução.

Já no compasso 23, o tema precisa retornar à oitava original para que seja possível diferenciar a linha do baixo e a melodia, uma vez que ocorreria uma elisão entre as duas notas. Ao retornar à oitava original, Assad mantém a relação nos compassos seguintes e alcança uma região aguda a partir da casa 12, limitando o acréscimo de outras vozes simultâneas.

No arranjo de Carlevaro (figura 11), também temos alterações significativas quando comparadas ao original e ao arranjo de Assad. A primeira diferença está na formulação rítmica do tema, que é inicialmente acéfalo, tornando-se tético no compasso 23.

Figura 11: *Verano Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Agustín Carlevaro, c. 21-30.

Fonte: elaboração do autor.

Apesar dessa alteração, a maneira como Carlevaro organiza as oitavas das vozes é a mesma que Assad até o compasso 26, onde ocorrerá a primeira diferença. O contracanto da guitarra é transposto uma oitava abaixo, desconectando com o contracanto anterior no compasso 24, que formaria uma sequência por graus conjuntos com o mesmo, assinalados em azul na figura 11.

No próximo compasso, o tema também é retornado à oitava original assim como no arranjo de Assad. Carlevaro insere então um acorde de três notas, mantendo a melodia como a voz mais aguda.

No compasso seguinte, diferente da melodia original que é seguida por graus conjuntos em relação ao compasso anterior, Carlevaro realiza um salto de oitava descendente, alocando esse trecho a uma região mais grave do violão.

O arranjo de Benítez (figura 12) é, dentre os analisados, aquele que manteve maior proximidade com o original. Durante os compassos 19 a 23, a relação de oitavas é a mesma da versão original de Piazzolla. Há, porém, uma alteração no compasso 24, onde a melodia não é alçada para a oitava superior, como ocorreu no arranjo de Assad, por exemplo. Benítez decide fazer a melodia na região central do violão, permitindo assim preencher os acordes ao final do compasso 24, bem como no início do compasso 25.

Figura 12: *Verano Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Baltazar Benítez, c. 17-26.

Fonte: elaboração do autor.

O arranjo de *Cacho Tirao*, como pode ser constatado em sua gravação, é o único que mantém a relação original de vozes durante todo o trecho, preservando a distância de oitavas entre o contracanto e a melodia, bem como a execução na parte mais aguda do instrumento.

2.3 Criação e alteração de contracantos

Quando tratamos sobre a alteração e até mesmo criação de contracantos, estamos falando muitas vezes sobre processos criativos de soluções para uma passagem específica do arranjo. Seria muito prático se pudéssemos apenas executar todas as notas da música original sem que houvesse problemas durante o processo de transportação da música de um meio para o outro.

Quando isso não é possível, torna-se necessário realizar algumas alterações. Entre essas modificações, uma delas é referente à criação ou alteração de contracantos. No exemplo abaixo (figura 13) irei apontar um momento no arranjo de Sergio Assad da obra *Invierno Porteño*, para justificar algumas alterações que irei discutir no próximo capítulo.

Podemos perceber que no compasso 72 há uma série de dobramentos entre as vozes do quinteto. Temos a melodia em vermelho realizada pelo violino. O contracanto em azul realizado em oitavas pela mão direita do piano, pelo bandoneon

e pela guitarra, e além disso temos a voz do baixo sendo dobrada em oitavas pela mão esquerda do piano, a guitarra e o contrabaixo. Podemos também perceber um segundo contracanto, em preto, na mão direita do piano e na guitarra.

Figura 13: *Invierno Porteño* de Astor Piazzolla, c.72-73.

Fonte: elaboração do autor.

Uma possibilidade para essa passagem (figura 14) seria omitir os dobramentos e tocar as outras vozes juntas, como visto no exemplo abaixo.

Figura 14: *Invierno Porteño* de Astor Piazzolla, solução de arranjo, c. 72.

Fonte: elaboração do autor.

Ao escrever dessa forma, a execução fica comprometida sonora e tecnicamente, pois coloca muito próximas vozes que podem se confundir, como o contracanto em azul e a melodia em vermelho. Essa distinção é mais clara no quinteto pois é realizada em instrumentos com timbres diferentes.

O que Assad realizou em seu arranjo foi de certo modo unificar a melodia e o contracanto, criando uma terceira voz que tem elementos das duas anteriores. Além disso, alterou ritmicamente, criando então uma articulação na segunda colcheia do segundo e quarto tempos.

Apesar de não ser possível supor qual motivo levou Assad a alterar ritmicamente o seu arranjo (figura 15), podemos perceber que qualquer solução parecida com a que eu apresentei acima, causaria um impacto na sustentação das vozes. Esse trecho na gravação de Piazzolla é preenchido sonoramente pelos instrumentos, mesmo que não haja articulação nos contratempos, devido à natureza do som emitido.

Figura 15: *Invierno Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Sergio Assad, c. 74-75.



Fonte: elaboração do autor.

A nota do baixo foi mantida como no original, e a voz que no exemplo anterior estava em preto, foi acrescentada deslocada ritmicamente quando comparada ao original. A nota fá, localizada na colcheia dos tempos 1 e 3 pode ser considerada uma criação de Assad, pois não se encontra na versão original. Ainda assim, auxilia no preenchimento rítmico do compasso, como descrito anteriormente.

2.4 Ornamentações rítmicas e melódicas

Ornamentações são típicas na execução de Piazzolla e por isso é recomendável que façam parte das ferramentas utilizadas pelo arranjador. Para exemplificar como essa técnica foi inserida nas adaptações, apresento abaixo a melodia de dois arranjos da *Primavera Porteña* de Astor Piazzolla, realizados por

Baltazar Benítez e Sergio Assad. Junto desses dois arranjos, escrevi a melodia do bandoneon encontrada em uma partitura publicada por Piazzolla em 1970 pela editora Lagos.

Nas gravações do compositor, é possível notar que a melodia executada por ele é bastante ornamentada quando comparadas ao texto publicado. O fato de que o próprio compositor realizava essas alterações nos dá mais liberdade para criar nossas próprias ornamentações propícias ao idiomatismo do instrumento.

Outro fator determinante na escolha da ornamentação é a tonalidade. Como o violão possui cordas dispostas em intervalos de quartas justas (com exceção do intervalo de terça maior entre a segunda e terceira cordas), as notas disponíveis de maneira idiomáticas vão variar de uma tonalidade para a outra.

Para facilitar a melhor visualização e comparação entre as ornamentações, optei por reescrever as 3 melodias (figura 16). Tanto a versão original quanto o arranjo de Assad estão na tonalidade de sol menor, enquanto o arranjo de Benítez está em mi menor. Novamente, no intuito de facilitar a comparação, alterei todos para a mesma tonalidade.

Figura 16: *Primavera Porteña* de Astor Piazzolla, melodia do bandoneon e arranjos de Sergio Assad e Baltazar Benítez, c. 51-62.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Primavera Porteña'. Each system consists of three staves: Bandoneon (top), Assad (middle), and Benitez (bottom). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Red dots are placed on specific notes in the Assad and Benitez parts to highlight certain rhythmic or melodic features. The first system covers measures 51-54, the second system covers measures 55-58, and the third system covers measures 59-62. The Assad part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, while the Benitez part provides a steady accompaniment with some syncopation. The Bandoneon part follows a more melodic line with some rests.

Fonte: elaboração do autor.

É possível observar que em quase todos os compassos, os dois arranjos coincidem com as notas repouso do bandoneon no primeiro tempo. Em alguns momentos, o arranjo de Assad apresenta um atraso na resolução para que possa ornamentar o primeiro tempo do compasso. Podemos observar isso nos trechos onde a cor vermelha aparece no tempo dois do arranjo de Assad.

No compasso 53, Benítez apresenta uma escala descendente até chegar na nota sol, enquanto Assad atrasa essa resolução, realizando um movimento em tercinas e finalizando a descida em semicolcheias apenas no próximo compasso.

Essa ornamentação é de caráter rítmico, visto que as notas são as mesmas, apenas distribuídas no tempo de maneira diferente.

Em outros momentos, como no compasso 57, a condução das vozes é diferente. No arranjo de Assad, ele alcança a nota dó no compasso 58 através de uma melodia descendente, enquanto Benítez e o próprio Piazzolla a alcançam através de uma melodia ascendente.

2.5 Outros tipos de mudança

Nos arranjos para violão solo é possível observar que em alguns momentos os arranjadores necessitaram buscar soluções criativas para modificar as passagens e deixá-las mais idiomáticas ou emular melhor o efeito equivalente na obra original. Tais soluções incluem o uso de efeitos típicos do violão, como harmônicos (artificiais e naturais), ataques percussivos na caixa do violão, trêmulo, etc. Wolff define essa prática como mudanças criativas e diz que:

Uma mudança criativa pode ser definida como uma modificação substancial de um ou mais parâmetros musicais na transcrição, com o objetivo de tornar uma passagem mais idiomática para o violão. (WOLFF, 1998, p 155, tradução nossa¹⁵)

Apresentarei abaixo dois trechos de arranjo onde Sergio Assad utilizou outros tipos de mudança para poder representar um efeito da música original, porém que não podia ser realizado diretamente no violão.

O primeiro exemplo (figura 17) é no arranjo de *Invierno Porteño* onde Assad insere harmônicos na seção final da peça. Esses harmônicos não ocorrem na gravação original. O único instrumento que poderia ter um timbre parecido com esse era a guitarra, que nesse trecho toca arpejos.

¹⁵ No original: A creative change can be defined as a substantial modification of one or more musical parameters in the transcription with the purpose of making a passage more idiomatic for the guitar

Figura 17: *Invierno Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Sergio Assad, c. 120-124.

The image shows a musical score for the piece 'Invierno Porteño' by Astor Piazzolla, arranged by Sergio Assad, covering measures 120 to 124. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of two staves. The first staff, starting at measure 120, features a melody in red ink: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The second staff, starting at measure 122, continues the melody in red ink: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter). The accompaniment in black ink consists of a steady bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The piece concludes with a final chord of G1, A1, B1, C2, D2, E2, F2, G2.

Fonte: elaboração do autor.

Na partitura publicada da obra (figura 18), é possível notar que a melodia em vermelho destacada anteriormente é realizada pela mão direita do piano numa região aguda caso fosse transposta ao violão. Portanto, a utilização dos harmônicos também serve para permitir o acesso ao registro agudo. Além disso, o timbre do harmônico pode assemelhar-se ao som que ouvimos na gravação original, que é obtido através do *pizzicato* e do *staccato* no violino e na guitarra respectivamente.

Figura 18: *Invierno Porteño* de Astor Piazzolla, c. 129-131.

The musical score for measures 129-131 of *Invierno Porteño* is arranged for five instruments. The Piano (Pno) part is the most prominent, featuring a complex melodic line with eighth notes and slurs, marked with '8' and 'loco'. The Band part consists of block chords, marked 'pp' and 'rall.'. The Violin (Vln.) part has a melodic line with slurs and 'rall.'. The Guitar (Gui. El.) part features a rhythmic pattern with 'pizz.' and 'stacc.' markings, and 'rall.'. The Cello (Cb.) part has a rhythmic pattern with 'pizz.' and 'rall.' markings. The overall tempo is marked 'rall.'.

Fonte: elaboração do autor.

Outro exemplo de mudança criativa é o final do arranjo de *Verano Porteño*. Nesse trecho, na gravação realizada no Teatro Regina, o final da peça consiste em um momento de percussão com efeitos sonoros bastante únicos realizados pelos cinco instrumentos que conduzem a obra ao final apoteótico. Esse trecho não foi escrito por nenhum dos outros arranjadores consultados com exceção de Assad.

É importante ressaltar que o que Assad escreve (figura 19) não é uma réplica do que ocorre na gravação original, mas sim uma adaptação, utilizando recursos percussivos do violão para se aproximar do som original. Como dito por Vincens:

Assad recria a apoteose do Quinteto de Piazzolla (últimos 45 segundos na gravação) pelo movimento constante em *glissando* entre C e G, na sexta corda, rasgueados, concluindo com percussão (notada com um gráfico) e a declaração final do tema. (VINCENS, 2009, p 48, tradução nossa¹⁶)

Na partitura de Piazzolla não consta escrito esse trecho final da obra, portanto não há como exemplificar aqui o que foi feito.

Figura 19: *Verano Porteño* de Astor Piazzolla, arranjo de Sergio Assad, c. 74-77.

Fonte: elaboração do autor.

Com isso concluímos o capítulo de técnicas de arranjo do repertório. Foi possível observar que existem técnicas distintas utilizadas pelos arranjadores e que diversas delas ocorrem em arranjos diferentes de violonistas distintos. Isso é importante pois mostra a solidez dessas técnicas e como elas podem ser aplicadas no repertório.

É isso que faremos no capítulo a seguir, onde irei apresentar as alterações que realizei no meu arranjo, relacionando com os tópicos descritos nesse capítulo.

¹⁶ No original: Assad recreates the apotheosis of Piazzolla's Quintet (last 45 seconds in the recording) by the constant motion in glissandi between C and G, on the sixth string, rasgueados, concluding with percussion (notated with a graph) and the final statement of the theme.

3 TÉCNICAS DE ARRANJO APLICADAS

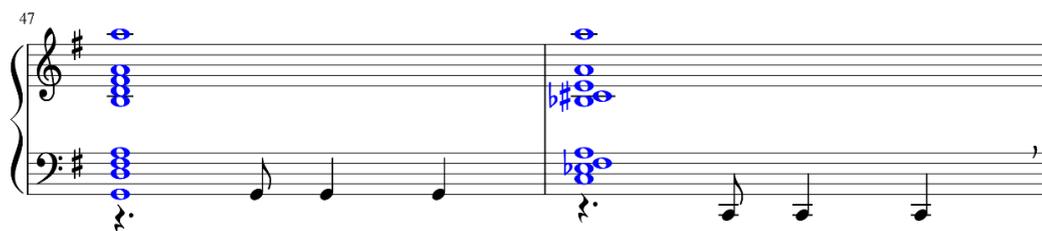
Nesse capítulo irei apresentar ao leitor quais foram as principais alterações que realizei em relação à obra original para melhor adaptar o meu arranjo. As mudanças foram organizadas na mesma estrutura do capítulo anterior, tentando sempre relacionar essas modificações com as descritas anteriormente, buscando assim uma organização que possa auxiliar o leitor na aplicação dessas técnicas.

3.1 Omissão de notas

Durante a obra *Romance del Diablo*, há diversos momentos onde a quantidade de notas extrapola as seis cordas do violão, sendo necessária a realização da técnica de omissão de notas. Na maior parte das vezes, essa omissão ocorreu na parte harmônica da obra. Wolff menciona em sua tese que “[...] subtrair notas é um procedimento comum nas transcrições da música do teclado devido ao alcance limitado e aos recursos polifônicos do violão” (WOLFF, 1998, p 112, tradução nossa¹⁷).

Apesar dessa obra em questão não ser originalmente para piano, ele faz parte da instrumentação e acaba por diversas vezes sendo o principal responsável pela grande quantidade de notas a ser executadas, como pode ser visto na figura 20.

Figura 20: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 47-48.



Fonte: elaboração do autor.

Independente da razão para se realizar o corte de notas, é necessário decidir quais serão omitidas. Para auxiliar nessa tarefa, estipulei ao longo do arranjo uma hierarquia de funções, onde classifiquei por ordem de importância os seguintes itens: melodia, baixo, contracanto e por último, preenchimento. Além de considerar a

¹⁷ No original: subtracting notes is a common procedure in transcriptions of keyboard music due to the limited range and polyphonic capabilities of the guitar (wolff, 1998, p 112).

hierarquia das vozes, também foi levado em consideração o idiomatismo do instrumento, por vezes precisando subverter a hierarquia para obter uma escrita e execução mais idiomática. Nos próximos parágrafos irei descrever situações variadas de cortes realizados ao longo do arranjo, explicitando os motivos e soluções encontradas.

No primeiro compasso da música (figura 21) há um arpejo ascendente de quase 3 oitavas do acorde de E7M (9/11#/13). Esse arpejo é realizado por completo pelo piano e dobrado parcialmente na guitarra e no violino. O contrabaixo realiza em quintas um exemplo rítmico típico do tango, popularmente conhecida como 3 3 2.

De acordo com Mitilineos:

[...] quando você está trabalhando nos ritmos da Terceira Guarda – a partir de 1949 –, na corrente que chamamos de “tango de vanguarda”, se estuda a clave 3 + 3 + 2 como um padrão de acompanhamento predominante. Este material rítmico está intimamente relacionado às claves afro-americanas e, no âmbito do tango, representa um derivação clara deles. (MITILINEOS, 2016, p 56, tradução nossa¹⁸)

¹⁸ No original: cuando se trabaja sobre las rítmicas de la Tercera Guardia –desde 1949 en adelante–, en la corriente que llamamos «tango de vanguardia», se estudia la clave 3+3+2 como un patrón de acompañamiento predominante en la marcación. Este material rítmico guarda estrecha relación con las claves afroamericanas y, en el marco del tango, representa una clara derivación de ellas. (MITILINEOS, 2016, p 56)

Figura 21: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 1.

Romance del Diablo

Astor Piazzolla

The musical score for the first measure of 'Romance del Diablo' is presented for five instruments: Piano, Bandoneon, Violino, Guitarra elétrica, and Contrabaixo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The Piano part begins with a piano (*pp*) dynamic and a long note with a slur. The Bandoneon part is silent. The Violino part has a piano (*pp*) dynamic and a long note with a slur. The Guitarra elétrica part has a piano (*pp*) dynamic and a long note with a slur. The Contrabaixo part has a piano (*pp*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) marking.

Fonte: elaboração do autor.

O dobramento de notas foi a minha primeira escolha de omissão em todas as ocasiões onde ele ocorreu. A execução de oitavas paralelas limita tecnicamente a possibilidade de tocar outras notas, como baixos e preenchimentos. Além disso, na maioria das vezes o dobramento é realizado por instrumentos diferentes, tendo a função de reforço, que não se faz necessária no violão solo. Como última justificativa a ser considerada, está o fato de que as oitavas desse compasso não seriam possíveis de serem executadas no violão, devido à grande extensão do arpejo.

Após essa omissão de dobramentos, é possível extrair para a execução o arpejo completo, em toda sua extensão, restando assim apenas a linha do baixo a ser arranjada.

Devido à grande extensão do arpejo, a execução da quinta que ocorre no baixo iria coincidir com a primeira nota do contracanto (figura 22), criando um problema de separação entre as vozes, o que seria agravado nos compassos seguintes onde há o mesmo exemplo em outra harmonia.

Figura 22: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 1-2.

Romance del Diablo

Astor Piazzolla
Arranjo de Bruno Duarte (2019)
Para Fernando Mattos

Moderato e espressivo

Fonte: elaboração do autor.

Por essas razões, optei por omitir a quinta do baixo (figura 23), permitindo assim uma melhor execução e compreensão do que é arpejo e do que é linha de baixo.

Figura 23: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 1-2.

Romance del Diablo

Astor Piazzolla
Arranjo de Bruno Duarte (2019)
Para Fernando Mattos

Moderato e espressivo

Fonte: elaboração do autor.

Utilizei o mesmo método para arranjar os compassos 3 e 5, que são transposições de um tom abaixo em relação ao compasso 1.

Ainda na introdução, no compasso 7 (figura 24), temos novamente um ponto crítico para o arranjo. Há nesse trecho mais que 6 notas simultâneas, não permitindo a execução delas no violão.

Figura 24: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 7.

The musical score for Figure 24 consists of five staves: Pno., Band., Vln., Guit., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Piano part (Pno.) starts with a fermata over a chord of G major (G4, B4, D5) in the treble clef. The Band part (Band.) has a bass clef and a key signature of one sharp, with a fermata over a chord of G major (G2, B2, D3). The Violin part (Vln.) has a treble clef and a key signature of one sharp, starting with a rest followed by a series of chords: G major (G4, B4, D5), F# major (F#4, A4, C5), and G major (G4, B4, D5). The Guitar part (Guit.) has a treble clef and a key signature of one sharp, starting with a rest followed by a series of chords: G major (G4, B4, D5), F# major (F#4, A4, C5), and G major (G4, B4, D5). The Cello part (Cb.) has a bass clef and a key signature of one sharp, starting with a chord of G major (G2, B2, D3) followed by a series of notes: G2, B2, D3, and G2.

Fonte: elaboração do autor.

Na gravação, o que é mais audível é o movimento paralelo existente entre violino e guitarra, que fazem uso do trêmolo e do *glissando*, respectivamente. O efeito de *glissando* utilizado na guitarra é muito próximo do que pode ser feito ao violão, e por isso optei por moldar as notas desse compasso em torno desse efeito.

A primeira coisa que fiz foi encontrar uma maneira de arranjar as notas da passagem no violão, uma vez que as 4 notas que ambos instrumentos tocam não seriam idiomáticas para o violão solo. Por isso, reorganizei as vozes, colocando-as em uma região do violão onde o efeito do *glissando* é mais próximo ao da gravação, ou seja, as cordas ré, sol e si. Dessa maneira, mantendo as mesmas notas originais, porém alterando a disposição delas e omitindo a nota aguda da guitarra, consegui acrescentar a linha de baixo para conduzir harmonicamente.

Na voz do baixo, optei novamente por omitir a quinta do baixo, pelo mesmo motivo explicado anteriormente. O resultado está demonstrado abaixo (figura 25).

Figura 25: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 7-9

The musical notation for Figure 25 consists of three measures. The first measure is marked 'CIII' and 'Escorregadio'. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first note is a quarter note G#4, followed by a quarter rest. The second measure is marked 'CV' and contains a quarter note G#4, followed by a quarter rest. The third measure is marked 'CVII' and contains a quarter note G#4, followed by a quarter rest. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The music consists of chords and single notes, with some notes marked with a '7' indicating a natural harmonium or similar effect.

Fonte: elaboração do autor.

3.2 Mudança de oitavas

A partir do compasso 13 (figura 26), o tema principal é apresentado pelo bandoneon, iniciando no mi₃ e alcançando o mi₄, uma oitava acima, no compasso 15. Na sequência, a melodia tem um salto de oitava descendente, conduzindo até o dó#₃. No compasso 29 o tema é reexposto uma oitava acima, mantendo a mesma relação intervalar.

Figura 26: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 13-17.

13

Pno.

Band.

Solo

mf

Vln.

p

Guit.

p

8

Cb.

p

Fonte: elaboração do autor.

Figura 27: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 29-33.

The musical score for measures 29-33 of 'Romance del Diablo' is presented for five instruments. The Piano (Pno.) part consists of rests. The Bandoneon (Band.) part has a melodic line with a red bracket highlighting a sequence of notes in the second measure. The Violin (Vln.) part has rests. The Guitar (Guit.) part starts with a 'p' dynamic and features a melodic line with a 'p' dynamic marking. The Contrabass (Cb.) part starts with a 'p' dynamic and features a rhythmic accompaniment.

Fonte: elaboração do autor.

Uma vez que o tema realiza um salto de oitava, era necessário que ele fosse iniciado no mi_3 , localizado na quarta corda, podendo assim ser reexposto uma oitava acima e alcançando o mi_5 na casa 12 da primeira corda, última oitava possível excetuando o uso de harmônicos. A melodia realiza um salto descendente após alcançar a nota mais aguda. Esse salto vai até o $\text{d}\acute{\circ}\#$, uma terça menor abaixo do mi inicial.

A nota $\text{d}\acute{\circ}\#$ alcançada na exposição do tema só pode ser encontrada na quinta e sexta corda do violão, sendo que junto dela temos a nota $\text{l}\acute{\alpha}$ no baixo, que ocuparia a outra corda não utilizada. Além disso, temos o contracanto que deveria estar localizado entre a linha do baixo e a melodia. Se a nota $\text{d}\acute{\circ}\#$ fosse mantida na oitava referente ao original, haveria um cruzamento entre a melodia e o contracanto, dificultando a percepção e a execução das notas. Esse cruzamento de vozes não é um problema quando temos a diferenciação de timbres, resultado de instrumentos diferentes. No caso do violão solo, apesar de ser possível a diferenciação de timbres através da posição e angulação da mão direita, geraria dificuldades significativas na passagem.

Para que seja possível solucionar esse problema, foi omitido o salto de oitava descendente do compasso 16, mantendo assim a melodia na região aguda. Dessa maneira podemos escrever o contracanto de maneira correta, mantendo a melodia na parte superior, conforme mostrado na figura 28.

Figura 28: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 13-17.

Fonte: elaboração do autor.

A reexposição do tema (figura 29), por sua vez, ocorre uma oitava acima, o que permite que mantenhamos a melodia com os seus saltos originais, sem que atrapalhe na execução do contracanto, pois há mais liberdade para o acréscimo de notas. É importante ressaltar também que as notas do contracanto foram alteradas devido à disposição das notas no braço do instrumento, formando arpejos diferentes, mas que mesmo assim mantém a mesma harmonia original.

Figura 29: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 29-35.

Fonte: elaboração do autor.

No compasso 52 (figura 30) há uma melodia em uníssono realizada por todos os instrumentos (com exceção do contrabaixo). O piano insere acordes junto das outras vozes, caracterizando a harmonia da passagem. Por ser um compasso com grande gama sonora, foi necessário acrescentar as vozes do piano, de maneira a dar mais peso à passagem. Para que fosse possível manter a melodia no agudo, e as outras duas vozes no grave, foi necessário iniciar no dó# da segunda corda, uma vez que iniciando uma oitava abaixo, não haveria cordas disponíveis para a passagem.

Figura 30: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 52-53.

Fonte: elaboração do autor.

No próximo trecho da peça (figura 31), há uma modulação para sib, onde o violino fica responsável por conduzir o material temático. No compasso 53, onde ocorre o início do tema, há por parte do violino um salto de quinta ascendente. Esse salto, se fosse mantido, conduziria a melodia para uma região aguda do violão, comprometendo o idiomatismo e a sustentabilidade. Para evitar esse salto de quinta ascendente, invertei para uma quarta descendente. Dessa forma, a melodia se manteve em uma região central do violão, podendo assim acrescentar-se os contracantos e baixos da passagem.

Os contracantos mencionados anteriormente não fazem parte da partitura original, porém foram inseridos para aumentar a sustentabilidade e ressonância do compasso, visto que no original há notas longas em instrumentos onde é possível manter a sustentação da nota ao longo do compasso. Esse contracanto foi realizado baseado na harmonia do compasso, extraída dos acordes do piano e bandoneon.

Figura 31: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 52-53

Fonte: elaboração do autor.

3.3 Criação e alteração de contracantos

Durante a elaboração do arranjo deparei-me com situações onde os contracantos originais não eram possíveis de serem executados simultaneamente com as outras vozes, como o baixo e a melodia. Nessas ocasiões, tive de buscar saídas que se aproximassem do material original, mesmo que alterando alguma característica melódica.

Dentre as razões pelas quais não é possível manter o contracanto original, estão a sobreposição de vozes muito próximas em registro, a extensão do instrumento, a relação intervalar das cordas, entre outras. Nos próximos parágrafos irei demonstrar algumas situações onde foi necessário alterar o material original.

Como observado na figura 32, em trecho extraído da partitura original, em azul temos o que chamarei de contracanto 1 (cuja material rítmico é o mesmo utilizado pelo contracanto realizado pela guitarra na exposição do tema inicial da peça). Esse contracanto é reforçado pelas duas mãos do piano, também marcado em azul. Em verde temos um voz de preenchimento, no violino, dobrado em uníssono nos acordes do piano.

Figura 32: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 21-23.

The musical score for measures 21-23 of 'Romance del Diablo' is presented for five instruments: Piano (Pno.), Band, Violin (Vln.), Guitar (Guit.), and Contrabass (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a piano (*p*) dynamic. The Band part has a single red note in the treble clef and rests in the bass clef. The Violin part has a green note in the treble clef and rests in the bass clef. The Guitar part has a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, both marked with a piano (*p*) dynamic. The Contrabass part has a melodic line in the bass clef, marked with a piano (*p*) dynamic.

Fonte: elaboração do autor.

Se preservarmos no arranjo a melodia e a linha do baixo, passamos a ter algumas limitações mecânicas para a realização dos contracantos. Ao tentar juntar as quatro vozes diferentes da partitura original (melodia, baixo, contracanto 1 e preenchimento), teríamos uma perda muito grande de idiomatismo, tornando a passagem extremamente penosa para a mão esquerda, o que além da dificuldade mecânica, prejudicaria o *legato* da passagem. O mesmo ocorreria no compasso 23 onde não é possível realizar o tipo de articulação que a guitarra executa na partitura original, o que consiste em um ligado de mão esquerda na mesma corda.

Para que tal passagem pudesse ser executada de maneira mais idiomática, preservando a articulação rítmica original, transpus um tom abaixo as notas do contracanto 1 nos compassos 21-22. Ao realizar essa alteração, as notas continuam pertencendo à harmonia do acorde, o que não altera a característica original. Além disso, mantive a mesma articulação rítmica. Apesar de no compasso 22 ser possível realizar o mesmo contracanto que o original, tomei o cuidado de manter o mesmo utilizado no compasso anterior, dessa forma deixando mais idiomática a passagem, além de preservar a coerência melódica, uma vez que o material original é o mesmo

nos compassos 21 e 22. No compasso 23, optei por manter o material original, realizando ele em duas cordas, para que ainda assim fosse possível ter uma coerência melódica no contracanto.

Assim sendo, temos o seguinte resultado (figura 33):

Figura 33: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 21-23.

Fonte: elaboração do autor.

A partir do compasso 45 (figura 34), o tema é dobrado em três instrumentos: bandoneon violino e guitarra. Simultaneamente, temos os acordes no piano, com os quais, somados à melodia e o baixo, chegamos a ter 15 notas simultâneas. Nesse caso, deverão ocorrer diversos cortes para que possamos alocar todas as notas em apenas seis cordas do violão.

Abaixo, em vermelho temos a melodia, em azul os acordes e em preto os baixos.

Figura 34: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 45-48.

Fonte: elaboração do autor.

A primeira etapa a ser realizada é a omissão dos dobramentos da melodia e do baixo. Após esse corte, a depender do compasso, sobram 4 ou 3 cordas que podem ser preenchidas com acordes.

Ao realizar esse preenchimento, levando em consideração as notas mais importantes da harmonia, temos o seguinte resultado (figura 35):

Figura 35: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 45-48

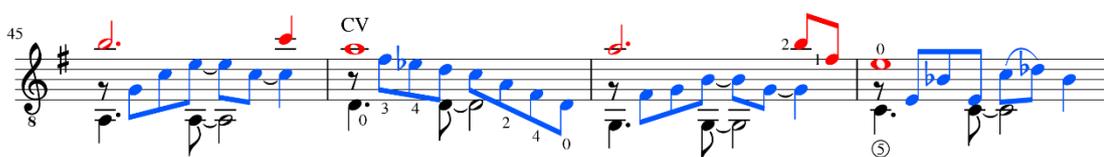
Fonte: elaboração do autor.

O problema dessa solução reside no fato de representar bem o que está escrito, mas não o que é executado. Enquanto no quinteto temos instrumentos com boa sustentabilidade, como o bandoneon e o violino, as notas ao violão duram pouco

tempo e por isso o preenchimento gerado na gravação não é o mesmo quando se toca ao violão.

Para que pudéssemos obter um resultado mais sonoro e próximo ao original, optei por diluir a harmonia em um contracanto, dessa forma mantendo mais sons sendo tocados no compasso. A melodia foi mantida intacta e rítmica do baixo alterada, de maneira a poder articular o contracanto com mais facilidade, conforme mostrado na figura 36.

Figura 36: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 45-48



Fonte: elaboração do autor.

3.4 Ornamentações rítmicas e melódicas

A obra que está sendo arranjada nesse trabalho possui apenas uma gravação realizada por Astor Piazzolla em Nova Iorque no ano de 1965. Nessa gravação, existem algumas diferenças entre a execução e a partitura publicada, que veio posteriormente (1977).

Essas diferenças ocorrem principalmente no âmbito da improvisação melódica, realizadas pelo bandoneon quando ele mantém o tema.

Como veremos nas próximas páginas, realizei modificações melódicas ao longo do arranjo. Algumas dessas alterações tiveram origem na gravação realizada pelo próprio Piazzolla, enquanto outras foram criadas por livre improvisação minha, visando incrementar o arranjo com ideias próprias. Para iniciarmos o assunto, utilizarei como exemplo o compasso 24, onde realizei uma alteração rítmica.

Enquanto a melodia original realiza uma tercina em colcheias (figura 37), optei por arranjá-la como uma tercina em semínimas. Essa alteração serve para prolongar o ritmo da melodia, diminuindo o problema da sustentabilidade do violão, tendo em vista principalmente que nesse trecho o contracanto está próximo do registro da melodia em questão. Outro fator importante é o deslocamento do ataque do contracanto e da melodia. Essa diferença na execução ajuda na separação das vozes (figura 38).

Figura 37: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 24-25.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 38: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 24-25.

Fonte: elaboração do autor.

No próximo exemplo, temos a reexposição do tema inicial realizado novamente pelo bandoneon. Nos compassos 29 e 30, a escrita rítmica do tema é a mesma que foi utilizada na exposição no compasso 13, porém a execução de Piazzolla é distinta. Nesse momento da gravação, o compositor ornamenta a melodia com anacruses. No compasso 29, por exemplo, ele executa um *levare* de 5 notas que conduzem até o si do compasso 30. Essas cinco notas são tocadas livremente, sem um ritmo claramente definido. Por ser muito difícil realizar essa independência entre a linha do baixo e a melodia, optei por estruturar ritmicamente essas 5 notas para que encaixassem dentro

do compasso com as outras vozes. Abaixo podemos ver a escrita na partitura de Piazzolla (figura 39) e no exemplo a seguir (figura 40), o tema arranjado escrito por mim.

Figura 39: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 29-30.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 40: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 29-30.

Fonte: elaboração do autor.

O mesmo procedimento ocorreu nos compassos 33 e 34 (figura 41) onde a melodia escrita também é ornamentada por Piazzolla. Nesse caso, a ornamentação ocorre no final do compasso 34, onde o último tempo é preenchido por 4 notas (si-dó#-si-lá). Essa ornamentação também é livre ritmicamente e por isso optei por definir a unidade rítmica como sendo 4 semicolcheias.

Figura 41: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 33-35

Fonte: elaboração do autor.

Nesse trecho, é possível perceber que a nota dó# tem duração de 7 tempos o que seria inviável para ser adaptado ao violão. Para manter a nota ressoando, ornamentei ela no primeiro tempo e articulei-a novamente no compasso 34.

Apesar de ser possível realizar a ornamentação que Piazzolla executa no compasso 34, optei por alterá-la como maneira de contribuir com ornamentações próprias, que são por vezes improvisadas pelo músico. Além disso, essa ornamentação auxilia no preenchimento do terceiro tempo do compasso, onde não há notas além do baixo na cabeça do tempo (figura 42).

Figura 42: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 33-34.



Fonte: elaboração do autor.

Abaixo está representado um resultado similar com a ornamentação de Piazzolla, articulando apenas a nota dó# no compasso 34 (figura 43).

Figura 43: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 33-34.



Fonte: elaboração do autor.

No próximo trecho, ocorre o mesmo tipo de ornamentação utilizado na reexposição do tema no compasso 29. Nesse momento o tema inicial é transposto para a tonalidade de fá maior, ou seja, meio tom acima da tonalidade original. A melodia mantém uma escrita semelhante, com uma alteração apenas no terceiro tempo do compasso 80, que ainda assim não é o mesmo tipo de ornamentação realizada por Piazzolla (figura 44).

Em meu arranjo (figura 45) busquei realizar um tipo de ornamentação acumulativa, onde a cada trecho subsequente foi adicionado um maior número de notas. Iniciando com uma semínima, passando para uma tercina e depois quatro semicolcheias.

Figura 44: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 79-82.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 45: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 79-82.

Fonte: elaboração do autor.

No próximo exemplo (figura 46), é possível observar em azul a linha do baixo realizando um movimento descendente no compasso 55 partindo da nota láb2 e alcançando o mib2.

Figura 46: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 54-56.

The musical score for measures 54-56 of 'Romance del Diablo' by Astor Piazzolla is presented in five staves. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 3/4. The staves are labeled: Pno. (Piano), Band. (Band), Vln. (Violin), Guit. (Guitar), and Cb. (Contrabass). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The guitar part starts with a *mf* dynamic and a *p* dynamic. The piano part has a *p* dynamic. The violin part has a *mf* dynamic. The band part has a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: elaboração do autor.

Essa extensão da linha do baixo não está disponível no violão, que alcança como nota mais grave em sua afinação padrão o mi₂. A solução utilizada aqui é a mudança de oitava, possibilitando manter a linha melódica descendente do baixo.

Para que fosse possível encorpar o som no compasso 55, optei por manter o láb na oitava original (sexta corda do violão) e reiterá-lo uma oitava acima, através de uma nota adicionada no contratempo do segundo tempo. Esse salto de oitava minimiza a percepção da mudança de registro, evitando assim um salto de sétima maior, como mostrado abaixo (figura 47 e 48).

Figura 47: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 54-56.

Salto de sétima maior

Fonte: elaboração do autor.

Figura 48: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 54-56.

2.
Preenchimento melódico

Salto de oitava no tempo fraco

Fonte: elaboração do autor.

Nos tempos 3 e 4 não há som articulado em qualquer dos 5 instrumentos, porém a melodia pode ser sustentada devido à natureza da emissão sonora do bandoneon e violino, o que não ocorre no violão. Por isso, optei por adicionar duas notas que realizam uma transição entre o mib4 da melodia no tempo 3 do compasso 55 e o láb4 do compasso 56, conectando as vozes da melodia através do sib4 no tempo 4.

3.5 Outros tipos de mudança

Em alguns momentos do arranjo, simplesmente realizar cortes ou alterações de notas não são suficientes para apresentar uma melhor solução para a passagem e por isso foi necessário buscar saídas alternativas, ou mudanças criativas.

Nos compassos 37 a 39 (figura 49) podemos observar um contraponto entre três vozes: em vermelho a melodia, em azul o contracanto 1 e em rosa o contracanto 2.

Figura 49: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 37-39.

Fonte: elaboração do autor.

Ao arranjar essas vozes para o violão foi necessário realizar uma compressão de registro para que as notas fossem inseridas em uma região onde fosse possível executá-las ao mesmo tempo. Após realizar a compressão, eis o resultado de todas as vozes simultâneas (figura 50):

Figura 50: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, possibilidade arranjo de Bruno Duarte, c. 37.

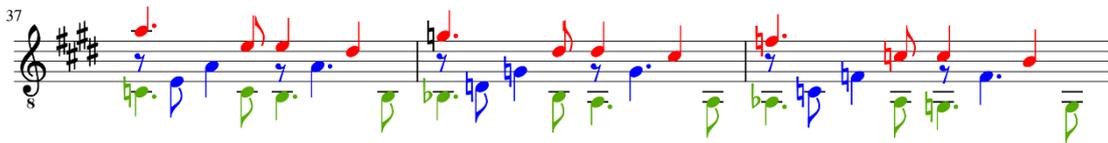
Fonte: elaboração do autor.

Como é visto acima, a linha do baixo em verde e as notas graves da linha da guitarra em azul coincidem no violão, e por isso as duas vozes se confundem ritmicamente. O mesmo ocorre com a melodia em vermelho e o contracanto em rosa, que por estarem situados na mesma região do instrumento, acabam se confundindo.

Para a solução da passagem, primeiramente, a melodia em vermelho foi unificada com a voz do violino, que apesar de ser deslocada no tempo, continha as mesmas notas. A linha do baixo foi mantida e o contracanto em azul alterado. Para essa mudança, optei por manter a nota aguda, alterando apenas sua anacruse, pois era a mesma nota do baixo. Na metade do compasso, alterei a localização do tempo do contracanto da guitarra para deslocar esse ataque em relação à melodia, gerando maior independência, como já discutido anteriormente.

Após as alterações serem aplicadas, obtive o seguinte resultado (figura 51):

Figura 51: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 37-39.



Fonte: elaboração do autor.

No trecho a seguir, foi onde ocorreu a maior mudança em relação ao original. Foi também onde se fez necessário uma maior criatividade para encontrar a solução apresentada abaixo.

O exemplo abaixo (figura 52) conta com uma nota sustentada durante 7 compassos pelo bandoneon. Os outros instrumentos vão alterando os acordes a cada compasso, reinterpretando a função harmônica da nota sustentada. No primeiro compasso ela é a terça do acorde de lá maior, no próximo é a sexta do acorde de mi maior, e assim por diante.

Figura 52: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 106-111.

Fonte: elaboração do autor.

O principal problema dessa passagem é a impossibilidade de sustentar essa nota durante todos os compassos, o que nos faria perder a sensação da nota reinterpretada. Pensando na sustentação de notas como uma função natural do bandoneon, decidi inserir algo que fosse típico do violão para essa passagem: os harmônicos.

Utilizar os harmônicos do instrumento poderia mudar a passagem adicionando esse efeito tão comum ao violão. Porém, por ser uma nota que não se encontra em harmônicos naturais nessa oitava, foi necessário inseri-la como harmônico artificial, o que dificulta a possibilidade de tocá-la simultaneamente às outras notas do acorde. Dessa maneira, os harmônicos foram todos executados de forma isolada, no quarto tempo do compasso.

Ainda com a ideia de simular essa nota pedal nos compassos, acrescentei em todos os acordes a nota réb (ou seu enarmônico, dó#). Dessa forma, ela ficaria mais tempo ressoando no instrumento.

Após escrever essa nota na partitura, acrescentei a voz do baixo e a voz aguda descendente. Com essas três vozes ocorrendo simultaneamente, fui preenchendo os acordes com outras notas quando possível (figura 53).

Figura 53: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 106-111.

Fonte: elaboração do autor.

No próximo trecho (figura 54), o contracanto é dobrado quatro vezes, e por isso, quase se confunde com a melodia do bandoneon. No arranjo, não era possível executar o contracanto e a melodia simultaneamente, principalmente por eles coincidirem em alguns momentos através oitavas paralelas.

Figura 54: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 100-102.

The musical score for measures 100-102 of 'Romance del Diablo' is presented for five instruments. The piano part (Pno.) is the most complex, featuring a melodic line with blue notes and dynamic markings (f). The bandoneon part (Band.) has red notes with a fermata and dynamic marking (f). The violin (Vln.) and guitar (Guit.) parts play a similar melodic line with blue notes and dynamic marking (f). The contrabass (Cb.) part plays a steady bass line with green notes and dynamic marking (f).

Fonte: elaboração do autor.

Como saída para a passagem, unifiquei a melodia com o contracanto. Mantive a melodia do bandoneon no primeiro tempo, e acrescentei como anacruse a melodia do contracanto ao final dos compassos. Junto disso modifiquei o ritmo do baixo, mantendo as notas originais.

As notas do meio do contracanto no piano foram substituídas por outras a depender da disponibilidade de notas no violão, mantendo sempre o desenho melódico descendente. O resultado pode ser visto abaixo onde as duas vozes melódicas se unem para uma nova melodia (figura 55).

Figura 55: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 100-102.

The musical score for measures 100-102 of 'Romance del Diablo' is presented for the piano part (Pno.). The score shows a unified melodic line with red and blue notes and dynamic markings (f).

Fonte: elaboração do autor.

Nos compassos 69 a 78 (figura 56) as alterações são semelhantes às do exemplo anterior. Dessa vez, mantive a melodia intacta e tentei inserir o contracanto em azul que é dobrado três vezes. Como não era possível mantê-los optei por assegurar que o ritmo fosse preservado, bem como o movimento descendente do contracanto, assim como anteriormente. Dessa forma, em alguns compassos, a melodia do contracanto foi alterada por indisponibilidade de realizar as notas originais no violão.

Figura 56: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 69-71.

The musical score for measures 69-71 of 'Romance del Diablo' is presented in five staves. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). Measure 69 is marked with a piano (*p*) dynamic. The Piano (Pno.) part features a complex rhythmic pattern with blue notes. The Bandoneon (Band.) and Violin (Vln.) parts play a melodic line in red, with the Violin part marked 'arco'. The Guitar (Guit.) part plays a simple accompaniment in blue notes, marked 'p'. The Contrabass (Cb.) part plays a simple accompaniment in green notes, marked 'p'.

Fonte: elaboração do autor.

Ao executar o compasso 70, percebi uma certa dificuldade técnica para conectar a última semicolcheia do compasso 69 com a nota lá do compasso 70. Por isso, mudei a oitava do baixo no compasso 70 (figura 57), podendo assim ficar na mesma posição do violão. Abaixo temos o resultado final.

Figura 57: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 69-71.

Fonte: elaboração do autor.

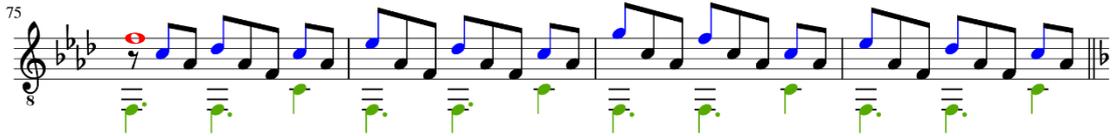
Ao final desse trecho a melodia é sustendida por 4 compassos enquanto as vozes em azul realizam um contracanto (figura 58).

Figura 58: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, c. 75-78.

Fonte: elaboração do autor.

Optei por articular a melodia apenas no compasso 75 para poder manter o contracanto original. Pela disposição das notas no violão, tive de mudar as notas em preto para poder permitir que mais vozes soassem simultaneamente, bem como diminuir a dificuldade de mão esquerda (figura 59).

Figura 59: *Romance del Diablo* de Astor Piazzolla, arranjo de Bruno Duarte, c. 75-78.



Fonte: elaboração do autor.

Com isso, finalizamos o capítulo onde discuto as principais alterações realizadas. Foram apresentados apenas trechos do arranjo, representativos dos procedimentos utilizados. Isso não significa que os compassos não mostrados foram arranjados de maneira idêntica à partitura original, porém as técnicas apresentadas anteriormente foram aplicadas em diversos outros compassos da peça. A partitura completa do arranjo, disponível no apêndice, permitirá ao leitor interessado examinar em maiores detalhes o resultado final do uso das ferramentas discutidas no presente trabalho.

CONCLUSÃO

A elaboração de arranjos para violão é uma prática complexa e envolve muitas decisões pessoais do arranjador. Na busca por representar a melhor maneira de realizar um arranjo ou transcrição de uma obra, o músico faz uso de diversas ferramentas para esse feito. Foi possível perceber nesse trabalho que essas ferramentas são utilizadas por diferentes arranjadores, podendo ser extraídas e compreendidas como um guia. São elas:

- Omissão de notas;
- Mudança de oitavas;
- Criação e alteração de contracantos;
- Ornamentações rítmicas e melódicas;
- Mudanças criativas.

Essas técnicas foram encontradas em fontes diversas, porém a maneira como cada arranjador as empregou foi distinta.

Ao início dessa pesquisa, havia me perguntado como Assad inseriu, em apenas um violão, tudo aquilo que foi composto originalmente para um quinteto. Fui surpreendido então, através da análise, ao perceber que isso não havia ocorrido, ou seja, os arranjadores não inseriram em um único instrumento todas as notas da obra original, mas sim haviam realizado adaptações, com resultados satisfatórios. Foi constatado então, ao longo da pesquisa, que o maior feito de um arranjador reside no fato de ele conseguir simular, em um único instrumento, parte daquilo que havia sido composto para um quinteto.

Supus também que com essa análise eu seria capaz de produzir um arranjo nos moldes que eu quisesse, com semelhanças ou diferenças em relação aos outros arranjadores. Porém, percebi que, mesmo tendo identificado e compreendido as técnicas utilizadas, as escolhas eram tantas que não havia uma única solução correta.

O início do arranjo foi a parte mais difícil, pois me encontrava por diversas vezes com muitas opções do que fazer e, por vezes, achei que não seria possível terminar o arranjo a tempo. Fato é que ao longo dos meses, mesmo após ter finalizado o arranjo e apresentado ele em recital com banca, continuei constantemente a encontrar pontos

para mudar. Quando consulto novamente a partitura original, é comum mudar de opinião sobre soluções decididas anteriormente.

Creio que o processo de arranjo é interminável e será apenas finalizado provisoriamente, quando ocorrer alguma gravação ou publicação, pois alterações surgirão à medida que vamos aprendendo mais sobre essa habilidade.

Inicialmente, havia me proposto também a entender as técnicas de arranjo utilizadas pelo próprio Piazzolla quando executava suas obras em diferentes momentos, porém por falta de registro escrito dessas diversas execuções do compositor, acabei baseando a pesquisa apenas nos arranjos para violão.

Percebo hoje que as técnicas encontradas me permitiram realizar o arranjo, como havia me proposto inicialmente, porém vejo também que muitas mais podem ser buscadas com análises de outros arranjadores como Leo Brouwer, Roland Dyens, Jorge Morel, Eduardo Isaac, Eduardo Castañera entre outros.

Esse poderá ser, inclusive, um futuro tema de pesquisa para um doutorado, que por dispor de mais tempo, permitiria a análise de material mais abundante, incluindo talvez gravações do próprio compositor para que seja possível aprofundar ainda mais o estudo dessas técnicas e, quiçá, aplicá-las nos outros movimentos da *Suite del Diablo*, ainda inéditos para violão solo.

REFERÊNCIAS

BOYD, M. **Arrangement**. In: Grove Music Online. [S.l.], 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001332>. Acesso em 01 set de 2020.

JACKSON, Blair; TEICHOLZ, Marc. **Sergio Assad on Piazzolla, the Beatles, Ginastera, transcriptions, and more**. In: CLASSICAL Guitar Magazine. [S. l.], 12 mar. 2018. Disponível em: <https://classicalguitarmagazine.com/sergio-assad-on-piazzolla-the-beatles-ginastera-transcriptions-and-more/>. Acesso em: 24 jul. 2020.

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284828/1/LimaJunior_FanuelMacielde_M.pdf. Acesso em: 25 jul. 2020.

PIAZZOLLA, Astor. **Astor Piazzolla Quinteto**: Concierto em el Philharmonic Hall de Nueva York. Japão: Polydor: 1965. Disco sonoro.

PIAZZOLLA, Astor. **Verano Porteño** - 1 partitura. Argentina: Lagos, 1967.

PIAZZOLLA, Astor. **Invierno Porteño**: arranjo de Agustín E. Carlevaro - 1 partitura. Buenos Aires: Lagos, 1970.

PIAZZOLLA, Astor. **Verano Porteño**: arranjo de Agustín E. Carlevaro - 1 partitura. Buenos Aires: Lagos, 1970.

PIAZZOLLA, Astor. **Invierno Porteño** - 1 partitura. Buenos Aires: Lagos, 1970.

PIAZZOLLA, Astor. **Primavera Porteña** - 1 partitura. Buenos Aires: Lagos, 1970.

PIAZZOLLA, Astor. **Romance del Diablo** - 1 partitura. Darmstadt: Tonos Music GmbH, 1977.

PIAZZOLLA, Astor. **Astor Piazzolla y su quinteto**: en el Teatro Regina. Buenos Aires: RCA: Victor, 1982. Disco sonoro.

PIAZZOLLA, Astor. **Verano Porteño**: arranjo de Baltazar Benítez - 1 partitura. Darmstadt: Ed. Chanterelle, 1987.

PIAZZOLLA, Astor. **Primavera Porteña**: arranjo de Baltazar Benítez. – 1 partitura. Darmstadt: Ed. Chanterelle, 1987.

PIAZZOLLA, Astor. **Astor Piazzolla y su quinteto nuevo tango**: the Vienna Concert. Frankfurt: Messidor: 1992. Disco sonoro.

PIAZZOLLA, Astor. **Las Cuatro Estaciones Porteñas**: arranjo de Sergio Assad - 1 partitura. Tóquio: Gendai Guitar CO., 2005.

PIAZZOLLA, Astor. **Adios Nonino**: arranjo de Cacho Tirao - 1 partitura - Manuscrito não publicado.

ROMANCE del Diablo (Astor Piazzolla) – Guitarra – Mauro Ramos. [S. l.: s. n.], 14 abr. 2015. 1 vídeo (5 min 54 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X5Naj6v9gzc>. Acesso em: 10 ago. 2020.

RYE, Howard. **Transcription** (iii). *In*: GROVE Music Online. [S. l.], 2003. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000454800>. Acesso em: 01 set. 2020.

TIRAO, Cacho. **Mis mejores 30 interpretaciones**. Argentina: Sony Music Special Marketing, 2000. Disco sonoro.

VIEIRA PEREIRA, Flávia. **As práticas da reelaboração musical**. 2011. Tese (Doutorado em música) – Universidade de São Paulo, 2011.

VINCENS, Guilherme. **The arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz-influenced Popular Works to the Solo Classical Guitar**. 2009. Tese (Doutorado em música) – University of Arizona, Tucson, 2009.

WOLFF, Daniel. **Transcribing for guitar: a comprehensive method**. 1998. Tese (Doutorado em Música) - The Manhattan School of Music, 1998.

BIBLIOGRAFIA

FAIN, Paulina. **Cuaderno de estudio #01**: herramientas fundamentales del tango. 1. ed. [S. l.]: Edições Tango Sin Fin, 2019. *E-book*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/400207774/1-Herramientas-Fundamentales-Del-Tango-Paulina-Fain-Ediciones-Tango-Sin-Fin-de-Libre-Descarga>. Acesso em: 20 jul. 2020.

GADEA, Carlos A.; BÜNSOW, Theresa. Las figuras de la mujer em el Río de la Plata a través de la poética del tango. **Civitas – Revista de Ciências Sociais**, v. 17, n. 2, 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/23838>. Acesso em: 24 jul. 2020.

GALLO, Ramiro. **Cuaderno de estudio #02**: arreglos de tango. 1. ed. [S. l.]: Edições Tango Sin Fin, 2019. *E-book*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/401547598/2-Arreglos-de-tango-Ramiro-Gallo-Ediciones-Tango-Sin-Fin-de-libre-descarga-pdf>. Acesso em: 24 jul. 2020.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUEST, Ian. **Arranjo método prático**. 6. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

MADRID, Facundo. **Estudio sobre los recursos técnicos del tango presentes em *El tango y sus posibilidades de Claudio “Pino” Enríquez***. 2017. Monografía (Licenciatura em Guitarra) – Universidad Nacional de Rosario, Rosário, 2017.

MITILINEOS, Pablo. **Al son de la clave: el 3+3+2 em el tango**. Clang, Buenos Aires, ano 4, n. 4, p. 55-68, 2016. Disponível em: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53874/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 20 jul. 2020.

PIAZZOLLA, Astor. **Otoño Porteño** - 1 partitura. Buenos Aires: Lagos, 1969.

VAZ, Carlos Giovanni Dominguos. **Arranjos para violão solo de Marco Pereira: Análise de procedimentos**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/24914/1/ArranjosViolaoSolo.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2020.

APÊNDICE

Romance del Diablo

Astor Piazzolla
 Arranjo de Bruno Duarte (2019)
 Para Fernando Mattos

Moderato e espressivo

Measures 1-4: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings: 2, 4, 1, 3, 4, 3, 4. A circled 6 is written below the bass line in measure 4.

Measures 5-8: Measure 5 includes fingering 0, 1, 0 and a circled 7. Measure 6 includes fingering 1. Measure 7 includes fingering 1. Measure 8 includes fingering 0. Chordal figures are labeled CVII, CIII, and CV. The term 'Escorregadio' is written below the bass line in measure 7.

Measures 9-12: Measure 9 includes fingering 7 and a circled 7. Measure 10 includes fingering 1. Measure 11 includes fingering 1. Measure 12 includes fingering 1. Chordal figures are labeled CVII and CVI. The term 'Rallentando' is written at the end of the line.

Measures 13-16: Measure 13 includes fingering 2 and a circled 7. Measure 14 includes fingering 7, 2, 1. Measure 15 includes fingering 0, 3, 4. Measure 16 includes fingering 0, 4, 2. The dynamic *mf* is written below the bass line in measure 13.

Measures 17-20: Measure 17 includes fingering 3 and a circled 7. Measure 18 includes fingering 2, 2, 2, 4. Measure 19 includes fingering 2. Measure 20 includes fingering 4. Chordal figures are labeled CII in measures 17 and 20.

Measures 21-24: Measure 21 includes fingering 3. Measure 22 includes fingering 3. Measure 23 includes fingering 3. Measure 24 includes fingering 3. A circled 7 is written below the bass line in measure 21.

Measures 25-28: Measure 25 includes fingering 0 and a circled 7. Measure 26 includes fingering 0. Measure 27 includes fingering 0. Measure 28 includes fingering 0. The term 'Rallentando' is written at the end of the line.

29 *CIV* *CIX*

33 *CII*

36

39 *CIV*

43

45 *CV*

50

54 *CIV*

58 *CIII*

61 *CVIII*

65 *CVI* *CIV*

69 *CIII*

72

75 *Rallentando*

79 CI

82 ① III CVIII

85 CVIII CIII ①

88 ① 3 6

91 ② ③ 0

94 CI ③ ⑥

97 CVIII ③ ⑤

Glissando com dedo 2

100 CIII 0 CI

103 CVI CIV *Ritardando*

106 CIV CII

109 CIV