

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CÉSAR SOUZA FUNCK

Trabalho Conclusivo de Mestrado

O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO DA SUÍTE 20 DE JOHANN JACOB FROBERGER

PARA VIOLÃO SOLO

Trabalho conclusivo apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música – Área de concentração: Práticas Interpretativas (violão).

Orientador: Prof. Dr. Daniel Wolff

Porto Alegre

2006

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Daniel pelo incentivo e disponibilidade;

Aos violonistas Steffano Grondona e Tilman Hoppstock por terem cedido as edições de suas transcrições especialmente para este trabalho;

Aos professores Lúcia Carpena e Edmundo Hora (Unicamp) por terem enviado as partituras originais das suítes de Froberger;

Aos meus pais, por todo apoio em todos os momentos;

À CAPES pelo apoio durante o curso.

RESUMO

Este trabalho trata do processo de transcrição da Suíte 20 de J. J Froberger para violão solo. O objetivo geral é descrever o processo de transcrição com base em modelos de transcrição dos séculos XVII e XXI. A partir destas análises foi construído um referencial teórico para aplicação na transcrição da Suíte 20. A identificação dos elementos típicos do chamado *stile brisé* a partir do referencial foi essencial para o processo de transcrição da suíte 20, que se utilizou de vários procedimentos similares. No anexo deste artigo consta uma edição comparativa da versão original da Suíte 20 com a transcrição, bem como outra edição com a parte do violão solo e sugestões de execução.

PALAVRAS-CHAVE: TRANSCRIÇÃO, VIOLÃO, FROBERGER, STILE BRISÉ.

ABSTRACT

The present work discusses the transcription process of Johann Jacob Froberger's Suite 20, from harpsichord to guitar. The main purpose is to describe the transcription process based on models of transcriptions from the 17th and 21st centuries. From the analysis of such models was drawn the theoretical basis which was drawn from the analysis of such models, being subsequently applied to the transcription of Suite 20. The identification of typical elements from the so-called *stile brisé* in the analysis was essential for the elaboration of the guitar transcription, in which several similar procedures were employed. The score of the transcription is included, along with a comparative edition between the transcription and the original harpsichord version.

KEYWORDS: ARRANGEMENT, CLASSICAL GUITAR, FROBERGER, STILE BRISÉ.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 METODOLOGIA	10
2 ANÁLISE DE TRANSCRIÇÕES	13
2.1 FONTES DE TRANSCRIÇÃO DO SÉCULO XVII	13
2.1.1 <i>Características das transcrições de D'Anglebert</i>	14
2.2 FONTES DE TRANSCRIÇÃO DO SÉCULO XXI	18
2.2.1 <i>Compressão de registro</i>	19
2.2.2 <i>Disposição de acordes</i>	19
2.2.3 <i>Mudança de oitava</i>	21
2.2.4 <i>Supressão de notas</i>	24
2.2.5 <i>Aspectos idiomáticos do violão</i>	25
3 TRANSCRIÇÃO DA SUÍTE 20.....	31
3.1 MUDANÇA NA DISPOSIÇÃO DE ACORDES	31
3.2 SUPRESSÃO DE NOTAS	32
3.2.1 <i>Supressão de notas em acordes com disposição impraticável no violão</i>	32
3.2.2 <i>Supressão de notas para evitar distensão de mão esquerda</i>	33
3.2.3 <i>Supressão de notas para combinar vozes</i>	33
3.3 MUDANÇAS DE OITAVA	34
3.3.1 <i>Mudança de oitava para evitar registro grave</i>	34
3.3.2 <i>Mudança de oitava para evitar registro sobreagudo</i>	35
3.3.3 <i>Mudança de oitava para manter ligaduras de sustentação</i>	36
3.3.4 <i>Mudança de oitava para compressão de registro</i>	36
3.3.5 <i>Mudança de oitava para utilizar digitação campanella</i>	37
3.4 DESLOCAMENTO RÍTMICO DE NOTAS EM <i>STILE BRISÉ</i>	38
3.4.1 <i>Deslocamento rítmico em acordes de longa duração</i>	38
3.4.2 <i>Deslocamento rítmico em acordes que geram distensão de mão esquerda</i>	39
CONCLUSÕES	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46
ANEXO A – EDIÇÃO COMPARATIVA DA SUÍTE 20 DE J. J. FROBERGER E A TRANSCRIÇÃO PARA VIOLÃO SOLO.....	48
ANEXO B – TRANSCRIÇÃO DA SUÍTE 20 DE J. J. FROBERGER PARA VIOLÃO SOLO	55

INTRODUÇÃO

O violão é um instrumento que apresenta uma situação peculiar: grande parte do seu repertório tradicional é composto por transcrições. Boyd (2000) identifica a escassez de repertório original como um dos elementos motivadores do processo de transcrever e afirma:

Um grande número de transcrições se originam por que executantes querem aumentar o repertório de instrumentos que, por uma razão ou outra, não foram favorecidos com um repertório vasto ou gratificante de composições originais. Até que executantes como Segovia e Terti elevaram o status dos seus instrumentos, violonistas e violistas dependiam consideravelmente de transcrições. (Boyd, 2000, p. 627)¹

Wolff (1998) afirma que a necessidade de expandir o repertório já era percebida pelos alaudistas e vihuelistas do século XVI. Instrumentistas desse período transcreviam obras vocais dos compositores franco-flamengos para as chamadas intabulações. Boyd (2000) cita a transcrição para vihuela de Luiz de Narvaez da chanson *Mille regretz* de Josquin como um dos mais famosos exemplos (intitulada Canción Del Imperador).

No século XIX a tradição de transcrever foi continuada pelos violonistas Fernando Sor (1778-1839) e Mauro Giuliani (1781-1829), que produziram um grande número de transcrições de seções de óperas de Mozart e Rossini.² O mesmo ocorreu

¹ A large number of arrangements originate because performers want to extend the repertory of instruments which, for one reason or another, have not been favoured with a large or rewarding corpus of original solo compositions. Until such players as Segovia and Terti improved the status of their instruments, guitarists and viola players had to rely to a considerable extent on arrangements.

² Giuliani compôs 6 *Rossiananas* op. 119-124, baseadas em árias de óperas de Rossini. No caso de Sor, podemos citar as *Variações sobre um tema de Mozart* Op. 9 (1821), com o tema *O Cara Armonia* do Segundo ato ópera *A Flauta Mágica*, e as *Seis Árias da Flauta Mágica* Op. 19.

com Johann Kasper Mertz (1806-1858) transcrevendo canções de Schubert para violão solo. Porém, conforme Wolff (1998), foi o violonista Francisco Tárrega que conseguiu popularizar as transcrições para violão. Além de seu trabalho como compositor e professor, Tárrega produziu um vasto acervo de transcrições de compositores como Haendel, Bach, Chopin, Schumann, até seu conterrâneo Isaac Albeniz. Andrés Segovia deu continuidade a essa tradição e transcreveu inúmeras obras para violão solo. De todas as suas transcrições – que incluem obras de Mendelson, Schumann, Brahms – a de maior pretensão e repercussão foi a Chacona da Partita II para violino solo de J. S. Bach (Betancourt, 1999).

Atualmente, o violão conta com um repertório de maior envergadura se comparado ao século XIX. Compositores renomados como Benjamin Britten (1913-1976), Luciano Berio (1925-2003) e Leo Brouwer (1939) passaram a escrever para o instrumento e sua representatividade no cenário internacional cresceu de forma significativa. O incremento de repertório no século XX, porém, não influenciou a produção de transcrições. Elas continuam sendo feitas e gravadas por muitos concertistas da atualidade.³

Diante da quantidade e diversidade de transcrições disponíveis atualmente, poderia se esperar que existisse muito material que seja referência para tal tema. Entretanto, ao fazer uma busca por referenciais me deparei com a escassez de métodos e materiais de instrução disponível.

Essa falta de material disponível referente ao processo de transcrição me remeteu diretamente ao problema de pesquisa aqui proposto: quais são os procedimentos necessários para se fazer uma transcrição de uma obra de outro instrumento para violão?

Sendo assim, o objetivo geral do trabalho foi descrever o processo de transcrição da Suíte 20 de Johann Jacob Froberger (1616-1667), original para cravo, para violão solo, com base em modelos de transcrição dos séculos XVII e XXI. Os objetivos específicos foram: analisar transcrições de época e modernas; identificar os procedimentos e recursos empregados no processo de transcrição de teclado para violão; aplicar esses procedimentos na transcrição da Suíte 20 de Froberger; apresentar uma

³ Nesse caso se aplicam todas as gravações de obras de Bach, Albeniz, Granados, para citar os mais tradicionais.

edição comparativa entre o original e a transcrição da Suíte 20, bem como outra edição somente com a parte para violão solo.

Froberger foi um grande organista e cravista de sua época, tendo trabalhado a maior parte de sua vida à serviço da Capela Imperial de Ferdinand III em Viena. Viajou para França, Inglaterra, Países Baixos e Itália, onde estudou por três anos com Frescobaldi. Sharp (1972) afirma que, na época da visita de Froberger a Paris em 1652, o alaúde dominava o cenário musical, sendo seus principais representantes Denis e Ennemond Gaultier e Jaques Gallot. Nessa ocasião ele conheceu o cravista Jacques Champion Chambonnières (c.1608–1672), que estava compondo no estilo dos Gaultier, utilizando-se das técnicas típicas do alaúde no cravo. Esse recurso do alaúde de arpejar acordes, prolongando a sonoridade de uma harmonia, é chamado de *stile brisé* e, somado a outros, está presente em grande parte das suítes de Froberger (Ledbetter, 1990).

Ainda nos dias de hoje, o termo ‘transcrição’ pode ter mais de um significado na língua portuguesa e é importante fazer uma definição clara do tipo proposto por este trabalho. Segundo Boyd,

No sentido comumente utilizado entre músicos, [] o termo pode significar ou a transferência de uma obra de seu meio original para outro, ou a elaboração de uma peça com ou sem mudança de meio. Em ambos os casos o processo envolve algum nível de recomposição, e o resultado pode variar de uma transcrição direta, quase literal, até uma paráfrase, que está mais relacionada ao trabalho do arranjador do que ao do compositor original.⁴ (2000, p.627)

O presente trabalho tem como foco a primeira definição, cujo o fator principal é a adaptação de uma obra de um instrumento para outro. A escolha do tema em questão foi uma tentativa de relacionar a escrita deste artigo ao trabalho que venho desenvolvendo como intérprete, ora tocando transcrições de outros, ora executando as feitas por mim. Essa escolha está diretamente relacionada à ênfase em práticas interpretativas do mestrado.

⁴ In the sense in which it is commonly used among musicians, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case, some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer.

Essa tradução de Boyd (2000) refere-se ao termo ‘arrangement’ em inglês, que para os fins deste trabalho, foi substituído por ‘transcrição’. O termo ‘transcription’ diz respeito a outra categoria de procedimento, relacionada às técnicas de registro da etnomusicologia.

O presente trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro trata da parte metodológica. O segundo capítulo engloba o referencial teórico, que consiste na análise de transcrições. Está dividido em duas partes: a primeira demonstra transcrições de alaúde para cravo de Jean-Henri D'Anglebert, contemporâneo de Froberger (século XVII); a segunda parte contém a análise de transcrições de outras obras de Froberger, feitas pelos violonistas Tilman Hoppstock e Steffano Grondona. No último capítulo estão as considerações finais, seguidas dos anexos contendo as seguintes partituras: edição comparativa da Suíte 20 original com a transcrição e edição da transcrição somente com a parte de violão.

1 METODOLOGIA

Tendo em vista os objetivos estabelecidos neste artigo e a escassez de materiais sistematizados e publicados que tratem especificamente da temática em questão, o método que me pareceu mais adequado para a realização do trabalho foi a análise de transcrições.

A primeira etapa desse processo consistiu em selecionar transcrições existentes de Froberger. Nessa busca me deparei com os violonistas Tilmann Hoppstock e Steffano Grondona. Tilmann Hoppstock é um violonista e professor alemão que vem desenvolvendo um trabalho na área de transcrições. A quantidade e diversidade de transcrições publicadas o fez abrir sua própria editora, publicando desde materiais didáticos até obras de concerto. Além da publicação, Hoppstock tem gravado discos com as suas transcrições, incluindo obras de Froberger, L. Couperin, Buxtehude, Bach, entre outros⁵. Steffano Grondona é um violonista italiano discípulo direto de Segóvia. Possui transcrições de obras de Bach, Scarlatti e Froberger que também foram registradas em disco⁶.

Foram escolhidas as transcrições de duas peças de Froberger feitas pelos violonistas Tilman Hoppstock e Steffano Grondona. O Tombeau ‘sur la mort de Monsieur Blancrocher’ em Dó menor e Lamento em Mi Maior (da Suíte 12). As partituras, apesar de serem publicadas, foram conseguidas através dos próprios transcritores. Após serem contatados e informados da natureza deste trabalho, aceitaram

⁵ HOPPSTOCK, Tilman. Piano works in Transcription for Guitar (Bach, Buxtehude, Froberger). CD B000001MYB. Signum, 1994.

⁶ GRONDONA, Stefano. Baroque Images. CD 5591397. Stradivarius, 2003.

enviar suas edições. As partituras originais de Froberger foram conseguidas através do cravista e professor Edmundo Hora, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

A escolha de obras em comum transcritas pelos dois violonistas foi proposital, visando uma análise comparativa dos recursos de transcrição de cada um frente à mesma fonte. Foi feito um levantamento dos procedimentos mais utilizados pelos transcritores visando a criação de categorias para análise., as quais são:

Compressão de registro: recurso utilizado em transcrições cujo instrumento alvo possui menor capacidade polifônica que o original.

Mudanças nas disposições de acordes: alterações na disposição das notas dos acordes para adaptar ao registro do violão;

Mudanças de oitava: mudanças de oitava para evitar o registro sobreagudo ou o registro grave do violão;

Supressão de notas: notas da versão original que foram suprimidas na transcrição;

Deslocamento rítmico: prática de execução característica do *stile brisé*;

Aspectos idiomáticos do violão: preferências dos transcritores quanto à tonalidade, mudança de afinação, digitação e utilização de recursos específicos do violão.

Além das edições modernas, considere necessário tomar como base transcrições feitas no século XVII. Infelizmente, segundo Ledbetter (1989), até onde temos notícia, não restou nenhum material referente a transcrições de cravo para alaúde desse período. Entretanto, o mesmo autor dedica uma seção de seu livro para analisar transcrições feitas de alaúde para cravo pelo cravista Jean-Henry D'Anglebert (1635-1691), contemporâneo de Froberger, tendo como fonte obras dos alaudistas Ennemond Gaultier (1575-1651) e Denis Gaultier (1597-1672).

As obras analisadas por Ledbetter (1989) escolhidas para este trabalho foram as transcrições de D'Anglebert da Courante 'La pleureuse' e Giga, de Ennemond Gaultier, e Sarabanda, de Denis Gaultier. O critério de escolha dessas obras está relacionado às questões que aproximam o cravo do alaúde. Embora sendo transcrições de alaúde para cravo, as adaptações de D'Anglebert contribuem para esclarecer aspectos comuns do *stile brisé* a ambos instrumentos como, por exemplo, a utilização do efeito campanella e o deslocamento rítmico em acordes de longa duração e em terças paralelas.

O passo seguinte foi selecionar uma suíte de Froberger para ser transcrita para violão solo. Dentre os critérios de escolha foram ponderados: tonalidade, amplitude de registro e questões de gosto musical pessoal. Frente a esses critérios, a Suíte 20 foi selecionada e transcrita. A idéia foi verificar se, durante o processo de transcrição, os procedimentos mais utilizados nas análises poderiam ser utilizados de alguma maneira.

Existe uma relação de complementaridade entre as categorias descritas por Ledbetter (1989) e as obtidas a partir das transcrições para violão. As versões de D'Anglebert tratam de questões específicas de adaptação do alaúde para o cravo. Porém, essa adaptação também serviu para indicar até que ponto e, de que forma, isso é traduzido para a linguagem do teclado, já que ocorreu uma adaptação de um instrumento de menor capacidade polifônica para outro com maior. Já no caso das transcrições para violão, ocorre a situação inversa. As obras necessitam de uma série de adaptações específicas, conforme procedimentos descritos acima, para funcionarem no instrumento.

2 ANÁLISE DE TRANSCRIÇÕES

Este capítulo visa analisar transcrições feitas nos séculos XVII e XXI. A primeira parte trata de transcrições feitas de alaúde para cravo, a segunda, de transcrições feitas de cravo para violão.

2.1 Fontes de Transcrição do século XVII

As transcrições deste período compõem uma fonte importante para a compreensão do *stile brisé*. Apesar dos exemplos aqui mostrados serem transcrições de alaúde para teclado (i.e. sentido inverso do presente trabalho), as análises possibilitam identificar os recursos estilísticos e técnicos utilizados por contemporâneos de Froberger na adaptação de um instrumento para o outro.

Todos exemplos aqui apresentados pertencem a uma coleção francesa de obras para teclado chamada *Rè89ter* (c.1677-1680). Contendo 48 obras, sendo 15 atribuídas ao alaúde, o transcritor dessas edições é o cravista Jean-Henry D'Anglebert (1635-1691). Ledbetter (1987) afirma que a coleção foi compilada por volta de 1670 e que demonstra as características do estilo tecladístico maduro de D'Anglebert. Sobre ele o autor ainda acrescenta:

O único cravista conhecido por ter feito transcrições de qualidade [na segunda metade do século XVII, na França] é D'Anglebert. Suas belas obras são a evidência principal que temos do interesse de cravistas franceses pela música para alaúde, e também como, em detalhes, os

aspectos da técnica e estilo do alaúde foram incorporados à prática do teclado.⁷ (Ledbetter, 1987, p. 50)

2.1.1 Características das transcrições de D'Anglebert

Os exemplos a seguir foram compilados por Ledbetter (1987) e descrevem o tipo de influência que o alaúde exerce sobre o teclado e de que forma o transcritor lida com estas situações. Constam nessa seção a Courante ‘*La pleureuse*’ e Giga, de Ennemond Gaultier, e a Sarabanda de Denis Gaultier.

Na abertura da courante “*La Pleureuse*” (Ex. 1) pode-se perceber as alterações feitas por D'Anglebert baseadas no *stile brisé*. As terças paralelas descendentes da versão para alaúde são separadas na versão para cravo. Esta separação, segundo Ledbetter (1987), gera a sensação de constante arpejamento, preenchendo o compasso de forma mais leve.

The image shows a musical score for the piece 'La Pleureuse' by E. Gaultier. It is presented in two systems, labeled 'Alaúde' (lute) and 'D'Anglebert'. Both systems are in 3/4 time. The lute version (top system) shows a melody with parallel descending thirds in the first measure of the second measure. The D'Anglebert version (bottom system) shows a more arpeggiated texture, with the descending thirds separated into individual notes and chords, creating a lighter feel. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Exemplo 1 - E. Gaultier: courante 'La pleureuse', compassos 1-4, com transc. de D'Anglebert

Outro recurso utilizado por D'Anglebert é a adição de notas de passagem em trechos com notas longas como no primeiro tempo do compasso 2 (Ex.1). Em vez de manter a duração do acorde de mi maior, como na versão original, o transcritor coloca apenas o baixo no primeiro tempo e preenche o acorde com notas de passagem. Este preenchimento com o motivo QTR é imitado pelo baixo no tempo seguinte e pelo tenor no final do compasso 3. Sendo assim pode-se afirmar que tais preenchimentos não

⁷ The only claveciniciste known to have made good-quality arrangements is D'Anglebert. His remarkably fine pieces are the main evidence we have for the interest taken by French keyboard players in lute music and for how, in detail, aspects of lute technique and style were incorporated into keyboard practice.

cumprem função meramente decorativa, mas também motívica, especialmente quando nos deparamos com a mesma figura no compasso 6 (Ex. 2).⁸

The image shows a musical score for two instruments: 'Alaúde' (lute) and 'D'Anglebert'. Both parts are in 3/4 time. The lute part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The D'Anglebert part starts with a bass clef and the same key signature. The score shows measures 6 and 7. In measure 6, the lute has a complex figure with a dotted quarter note, an eighth note, and a half note. The D'Anglebert part has a similar figure but with a different rhythmic structure. In measure 7, the lute part has a half note followed by a quarter note, while the D'Anglebert part has a half note followed by a quarter note. The D'Anglebert part includes some decorative flourishes and a suspension in measure 7.

Exemplo 2 - E. Gaultier: courante 'La pleureuse', compassos 6-7, com transc. de D'Anglebert

O exemplo 3 apresenta outro procedimento característico do *stile brisé*. O acorde no segundo tempo do compasso 3 é deslocado para a mão esquerda na versão de D'Anglebert, possibilitando manter a voz superior (nota lá) ligada, estendendo a suspensão de quarta até o último tempo do compasso.

The image shows a musical score for two instruments: 'Alaúde' (lute) and 'D'Anglebert'. Both parts are in 3/4 time. The lute part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The D'Anglebert part starts with a bass clef and the same key signature. The score shows measures 1 and 2. In measure 1, the lute has a half note followed by a quarter note. The D'Anglebert part has a half note followed by a quarter note. In measure 2, the lute has a half note followed by a quarter note. The D'Anglebert part has a half note followed by a quarter note. The D'Anglebert part includes some decorative flourishes and a suspension in measure 2.

Exemplo 3 - E. Gaultier, courante 'La pleureuse', compassos 1-2, com transc. de D'Anglebert

No compasso 9 (Ex. 4) a transcrição apresenta outra situação onde um acorde é adicionado na mão esquerda do teclado. Entretanto, aqui a função difere do exemplo anterior. A parte do alaúde não apresenta acorde algum neste trecho e a

⁸ Sobre as adições de notas de passagem típicas de D'Anglebert, Ledbetter afirma: “Este uso sensível de figuras padrão é uma das principais características das transcrições de D'Anglebert e, freqüentemente, dão à peça uma sutileza não encontrada no original. Tais pequenas adições decorativas são também um dos principais meios que D'Anglebert utiliza para melhorar a continuidade da linha...”.

[This sensitive use of standard figures is one of the principal features of D'Anglebert's arrangements, and frequently lends a piece a subtlety not to be found in the original. Such small decorative additions are also one of the commonest means by which D'Anglebert enhances continuity of line...] (Ledbetter, 1987, pg. 68)

modificação de D'Anglebert ocorre provavelmente para dar ênfase ao início de uma nova frase.

Exemplo 4 - E. Gaultier: courante 'La pleureuse', compassos 4-5, com transc. de D'Anglebert

No compasso 10 D'Anglebert adiciona uma linha no soprano ornamentando a linha original do alaúde. Essa ornamentação é feita com o mesmo motivo QTR do exemplo 1, e ocorre justamente quando há um acorde com notas longas no original. Esse tipo de movimentação melódica dá ênfase ao clímax do refrão e também preenche a casa um no compasso 12, criando a anacruse para a repetição (Ex. 5).

Exemplo 5 - E. Gaultier: courante 'La pleureuse', compassos 6-7, com transc. de D'Anglebert

A transcrição da Sarabanda de Denis Gaultier (Ex. 6), exemplifica a variedade de recursos que D'Anglebert emprega para buscar efeitos típicos do alaúde no teclado. Cada refrão inicia com os acordes característicos *tirer et rabattre*⁹, cujo efeito principal é dar variedade rítmica à harmonias estáticas. A textura alaudística das colcheias em *stile brisé* é mantida, porém expandida para outros registros através do deslocamento do baixo e soprano.

⁹ Essa técnica “implica em um movimento alternado do dedo indicador em um acorde repetido”. (Ledbetter 1987, p. Xii). It entails an alternating motion of the forefinger over a repeated chord.

Exemplo 6 - Denis Gaultier: sarabanda, compassos 1-4, com transc. de D'Anglebert

A giga do exemplo 7 parece representar a tentativa, por parte de D'Anglebert, de realizar o efeito da *campanella*¹⁰, típico do alaúde, no teclado. No compasso 2 da transcrição, uma linha de baixo e outra de tenor são adicionadas, respectivamente, com o intervalo de décima e de terça da linha superior. A engenhosidade de D'Anglebert está no fato de criar o efeito de sobreposição de notas através do baixo e do tenor, em vez de apenas aumentar as durações da linha original. No compasso 4 o transcritor resolve adicionar uma dissonância de segunda maior para gerar a tensão e resolução na nota si.

Exemplo 7 - Ennemond Gaultier, giga 'La cloche', compassos 1-5, com transc. de D'Anglebert

As transcrições de D'Anglebert, apesar de serem feitas de alaúde para cravo, foram importantes para esclarecer a visão de um influente cravista, contemporâneo de Froberger, acerca da linguagem do alaúde na segunda metade do século XVII e sua

¹⁰ Wolff utiliza o termo em inglês 'cross string' para definir campanella da seguinte maneira: 'Geralmente usada em obras barrocas, a digitação *cross string* distribui os graus conjuntos da escala em cordas diferentes, permitindo que várias notas contínuas da escala soem simultaneamente, favorecendo o legato na execução.' (Wolff, 2001, p.15).

inter-relação com o cravo. Sobre esta inter-relação, Ledbetter (1987) descreve, de uma maneira geral, os processos mais utilizados por D'Anglebert:

a) Figuras e texturas provenientes do estilo do alaúde transferidas para o teclado com pouca ou nenhuma modificação;

b) Figuras que são adaptadas à textura do teclado, mas que não são necessariamente referentes a texturas de alaúde;

c) Passagens em estilo de teclado tradicional, sem representar efeitos de alaúde, mas demonstrando aspectos estilísticos comuns a ambos instrumentos e por vezes incorporando recursos expressivos característicos do estilo do alaúde.

É importante ressaltar que essas características não são uma tentativa de categorizar os procedimentos de forma rígida, já que os exemplos citados anteriormente podem enquadrar-se em mais de uma dessas categorias.

2.2 Fontes de transcrição do século XXI

As transcrições do século XVII foram importantes para compreendermos melhor as características estilísticas do período e o processo de transcrição de um contemporâneo de Froberger. Contudo, não temos notícia de transcrições de cravo para alaúde que sobreviveram. Sendo assim, as fontes do século XXI são uma opção de análise que oferecem informações sobre transcritores atuais, cujo instrumento alvo é o mesmo deste trabalho, e que escolheram obras de Froberger.

Foram selecionados dois transcritores, buscando as obras em comum transcritas por eles, com vistas a fazer uma análise comparativa entre a original e as versões de cada um. As duas obras em questão são o *Tombeau 'sur la mort de Monsieur Blancrocher'* e o *Lamento em Mi maior*, com versões de Steffano Grondona (2004) e Tilman Hoppstock (2004)¹¹.

¹¹ A fim de facilitar a comparação das diferentes versões, optou-se por transpor o original para a tonalidade da transcrição, com exceção dos exemplos que possuem duas transcrições com tonalidades diferentes. Em todos exemplos musicais aqui apresentados as transcrições possuem a sexta corda afinada em ré.

2.2.1 Compressão de registro

A compressão de registro é uma técnica muito utilizada em transcrições cujo instrumento alvo possui menor capacidade polifônica que o original. No exemplo 8 Grondona mantém a proporção de oitavas do original, enquanto Hoppstock prefere transpor a voz do soprano uma oitava abaixo, deixando-a próxima ao baixo e tenor como vozes intermediárias.

The image shows three staves of musical notation for Example 8. The top staff is labeled 'Original' and shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The middle staff is labeled 'Grondona' and shows a transcription in D major (one sharp) with a circled '6' and a note on the line. The bottom staff is labeled 'Hoppstock' and shows a transcription in D major (one sharp) with a circled '6' and a note on the line. A dashed line above the Hoppstock staff is labeled 'soprano transposto oitava abaixo', indicating that the soprano part is transposed down an octave.

Exemplo 8 – J. J. Froberger: Lamento em Ré maior (orig. Dó maior) compassos 6-8, com transc. de Grondona e Hoppstock

2.2.2 Disposição de acordes

O cravo, por possuir maior extensão de oitavas, tem mais capacidade de executar acordes com disposição aberta do que o violão. Dessa forma, ocasionalmente são necessárias alterações na disposição das notas dos acordes para adaptá-las ao registro do violão.

A opção de Grondona por manter a oitava original no compasso 7 possibilitou manter também a disposição original do acorde de V^6_5 (C#, A, e, gg). Já Hoppstock, por ter escolhido mudar de oitava a voz superior, se encontra em uma região do instrumento com pouco espaço para acordes com disposição aberta. Sua solução foi,

em vez de cortar notas, mudar a disposição do acorde com as notas C#, E, A, g mantendo sua função harmônica inalterada (exemplo 9).

Exemplo 9 - J. J. Froberger: Lamento em Ré maior (orig. Dó maior) compassos 7-8, com transc. de Grondona e Hoppstock

Na segunda seção da mesma obra, na anacruse para o acorde de V^6/v , Hoppstock muda a oitava e a disposição das notas. O acorde original D#, A, B, f# passa a ter a disposição D#, f#, a, b, transformando a voz superior F#-G em voz intermediária (Ex. 10).

Exemplo 10 - J. J. Froberger: Lamento em Ré maior (orig. Dó maior) compassos 15-16, com transc. de Grondona e Hoppstock

No quarto tempo do compasso 24 (Ex. 11) os dois transcritores encontraram soluções similares para o acorde de lá com a sétima. Os acordes de quatro notas com disposição fechada são sempre problemáticos para o violão devido à afinação em quartas. A princípio imaginamos que para executar tal acorde seria necessário quatro cordas adjacentes, sendo a nota mais grave localizada na corda mais grave e assim sucessivamente. Entretanto, o instrumento também permite disposições de acordes fechados com cordas soltas, como optaram os dois transcritores. No caso de Grondona, a nota mais aguda - sol - encontra-se na segunda corda, utilizando a primeira corda como quinta do acorde. Hoppstock opta por digitar a nota mi na quinta corda, liberando a corda ré para manter a suspensão de quarta do acorde. Estas soluções geram uma sonoridade bastante peculiar ao violão, denominada ‘campanella’ e esteticamente relacionada ao *stile brisé* no alaúde.

The image displays three staves of music for measure 24. The top staff, labeled 'Original', is in treble clef and shows a melodic line with a key signature of one sharp (F#). The middle staff, labeled 'Grondona', is in bass clef and shows a guitar transcription with fingering numbers (1, 2, 3, 4) and circled numbers (6) = D. The bottom staff, labeled 'Hoppstock', is also in bass clef and shows another guitar transcription with fingering numbers and circled numbers (6) = D.

Exemplo 11 - J. J. Froberger: Lamento em Ré maior (orig. Dó maior) compasso 24, com transc. de Grondona e Hoppstock

2.2.3 Mudança de oitava

No terceiro tempo do compasso 10 (Ex. 12), Grondona é obrigado a fazer uma mudança de oitava na repetição do acorde de Dó maior (Si maior no original). Isto se dá pelo direcionamento descendente da voz superior em direção ao ré sustenido no compasso 12. Caso não houvesse esta mudança toda a continuação da seção estaria comprometida, deixando a voz superior em um registro muito grave. A versão de

Hoppstock, por estar em Ré menor, não necessita de nenhuma alteração de oitava nesta seção.

The image displays a musical score for three different versions of a piece: Original, Hoppstock, and Grondona. The score is organized into two systems of staves. The first system covers measures 9 to 12, and the second system covers measures 11 to 12. Each system contains three staves: Original (piano), Hoppstock, and Grondona. The Hoppstock and Grondona versions include a circled '6' with '= D' above them, indicating a specific fingering or key signature. A dashed line with the text 'mudança de oitava' is positioned below the Grondona staff in the first system, indicating an octave change in the second system.

Exemplo 12 - J. J. Froberger: *Tombeau 'sur la mort de Monsieur Blancrocher'* em Ré menor (orig. Dó menor) compassos 9-12, com transc. de Grondona e Hoppstock

No compasso 13 (Ex. 13) Hoppstock decide não preencher o acorde de Lá maior por estar em um registro muito grave do violão e também por ter a sexta corda afinada em ré. Por esses motivos, muda a oitava do soprano e contralto no segundo tempo para poder finalizar a primeira parte com um movimento cadencial a três vezes.

12

Original

Grondona

Hoppstock

retorna oitava original

Exemplo 13 - J. J. Froberger: Lamento em Ré maior (orig. Dó maior) compassos 12-13, com transc. de Grondona e Hoppstock

No compasso 18 do exemplo 14 ocorre uma das poucas passagens em que as duas transcrições encontram-se no mesmo registro. Porém, no final da escala descendente em semicolcheias no terceiro tempo, Grondona muda de oitava abruptamente. É provável que esta mudança tenha sido feita para manter a separação do baixo da voz central. Hoppstock mantém a escala sem modificações, mas só tem disponível a nota dó do baixo no compasso 19.

18

Original

Grondona

Hoppstock

Exemplo 14 - J. J. Froberger, Lamento em Ré maior (orig. Dó maior) compassos 18-19, com transc. de Grondona e Hoppstock

2.2.4 Supressão de notas

Afora supressão de notas de acordes devido à limitação de registro e/ou polifonia do violão, há também casos de supressão de notas que poderiam ser tocadas.

Hoppstock suprime o baixo sol do início do compasso 2, mesmo tendo condições de executá-lo no instrumento. Uma possível razão para tal é não antecipar esta sonoridade que aparecerá no arpejo descendente logo no próximo tempo (Ex. 15).

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Original' and the bottom staff is labeled 'Hoppstock'. Both staves are in 2/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The original score shows a bass line starting with a G2 note in the second measure. Hoppstock's transcription omits this note, starting the bass line with a D2 note in the second measure. A circled '6' with an equals sign and 'D' is placed above the Hoppstock staff to indicate the fingering for the D2 note.

Exemplo 15 - J. J. Froberger, Tombeau 'sur la mort de Monsieur Blancrocher' em Ré menor (orig. Dó menor) compassos 1-2, com transc. de Hoppstock

Outra supressão ocorre no exemplo 16, onde Hoppstock suprime a nota lá aguda no primeiro tempo, a qual Grondona mantém. Essa supressão está relacionada com a escolha de oitava de cada um. Hoppstock suprime essa nota para não antecipar a terça lá-dó, já transposta. Caso essa nota fosse adicionada ela anteciparia o efeito das terças seguintes. Grondona, por ter mantido a oitava original, não necessitou suprimi-la, já que esta nota tem apenas a função de reforçar o baixo, proporcionando maior sustentação.

The image displays three musical staves for measure 10 of a piece by J. J. Froberger. The top staff, labeled 'Original', shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody consists of a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff shows a half note G3 and a half note C4. The middle staff, labeled 'Grondona', shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody consists of a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff shows a half note G3 and a half note C4. The bottom staff, labeled 'Hoppstock', shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody consists of a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff shows a half note G3 and a half note C4.

Exemplo 16 - J. J. Froberger, Lamento em Ré maior (orig. Dó maior) compasso 10, com transc. de Grondona e Hoppstock

2.2.5 Aspectos idiomáticos do violão

Cada transcritor apresenta critérios bem claros na tomada de decisões sobre questões idiomáticas. Grondona prefere utilizar os todos recursos necessários para manter, na medida do possível, as notas e disposição de acordes e oitavas do original. No terceiro tempo do compasso 10, exemplo 17, temos uma situação onde um acorde de ré menor com disposição aberta encontra-se na oitava original, localizada no registro sobreagudo do violão. Entretanto, no cravo, essa passagem encontra-se em uma região sonora com muito mais ressonância e possibilidades de sustentação.

Exemplo 17 - J. J. Froberger: Lamento em Ré maior (orig. Dó maior) compassos 10-11, com transc. de Grondona e Hoppstock

Na versão de Hoppstock percebe-se outro tipo de preocupação. Muitas vezes oitavas são mudadas e notas cortadas buscando uma maior fluidez de execução no instrumento. A mesma passagem do compasso 10 é transcrita oitava abaixo, utilizando cordas soltas gerando um efeito mais legato. Esse efeito pode ser observado na escolha da digitação da escala descendente em fusas no quarto tempo do compasso 10, onde as primeiras notas mi, ré, dó, si soam sobrepostas, como se fosse o arpejamento de um acorde. Essa digitação enfatiza as dissonâncias de segunda e dando mais fluidez a este gesto em direção ao sol suspenso do compasso seguinte.

Um detalhe importante a ser destacado na transcrição de Grondona são suas opções de digitação. No compasso 18 (Ex. 18) há uma linha pontilhada na ligadura da voz superior indicando uma troca de dedos na mão esquerda, mesmo que esta nota lá não seja tocada novamente. O mesmo ocorre no baixo do compasso seguinte quando o dedo 1 é substituído pelo dedo 2. Em ambos os casos este recurso de traslado por substituição tem como função aumentar a capacidade de sustentação das notas em situações onde outras vozes estão mais ativas. Esta é uma técnica bastante comum na digitação de instrumentos de teclas, mas pouco utilizada nas digitações de mão esquerda para violão.

The image displays two musical staves for measure 18. The top staff, labeled 'Original', is in C major and shows a complex, rapid melodic line in the right hand and a simple bass line. The bottom staff, labeled 'Grondona', is in D major and shows a more complex, rapid melodic line in the right hand and a more complex bass line. The Grondona version includes fingering numbers (1-4) and a circled '6 = D' indicating a specific fingering for the sixth finger.

Exemplo 18 - J. J. Froberger: Lamento em Ré maior (orig. Dó maior) compasso 18, com transc. de Grondona

Um dos empecilhos em tentar manter todos registros de oitava, como faz Grondona, é a complexidade dos movimentos de mão esquerda, especialmente quando há ligaduras de sustentação ou passagens rápidas em direção a acordes. No exemplo 19 encontramos a figura mi-ré-dó# em fusas com um movimento descendente em direção ao acorde de si com sétima em primeira inversão (V^6/V). Logo após o ligado mecânico, é necessário reposicionar a mão esquerda para poder executar o acorde. Este tipo de movimento tende a interromper o gesto, comprometendo o legato. A mesma situação é resolvida por Hoppstock de forma mais simples. Por estar com as vozes superiores uma oitava abaixo, foi possível aproveitar as cordas soltas tanto na figura em fusas quanto no acorde de V^6/V , utilizando os mesmo dedos da mão esquerda e, conseqüentemente, tornando a passagem mais idiomática.

Exemplo 19 - J. J. Froberger: Tombeau ‘sur la mort de Monsieur Blancrocher’ em Ré menor (orig. Dó menor) compasso 21, com transc. de Grondona e Hoppstock

As ligaduras de sustentação na música de Froberger são, possivelmente o elemento mais difícil de reproduzir de forma fiel no violão. Muitas vezes temos passagens com movimentos escalares nas quais algumas notas são sustentadas. Os harmônicos do violão podem ser usados de maneira criativa em tais situações para substituir notas reais, aumentando a capacidade de sustentação. A versão de Hoppstock utiliza um harmônico natural da nota lá situado na sétima posição da 6ª corda (Ex. 20). Como a continuação da linha de baixo é tocada na 4ª, é possível manter a ligadura até o terceiro tempo, conforme a versão original.

Original

Hoppstock

Grondona

Exemplo 20 - J. J. Froberger: Tombeau 'sur la mort de Monsieur Blancrocher' em Ré menor (orig. Dó menor) compasso 3, com transc. de Hoppstock, Grondona e Lorimer

O mesmo ocorre no início da segunda seção do Tombeau (Ex. 21), onde a primeira nota da escala (sol, no original) deve durar até o segundo tempo do compasso. Hoppstock e Grondona utilizam o recurso dos harmônicos naturais do instrumento para realçar as notas longas. Dessa forma, uma vez que o harmônico é tocado, a mão esquerda fica livre para outros movimentos. Estes harmônicos não apenas ajudam na sustentação de notas mas também em gerar diferentes cores tímbricas.

Original

Hoppstock

Grondona

Exemplo 21 - J. J. Froberger: Tombeau 'sur la mort de Monsieur Blancrocher' em Ré menor (orig. Dó menor) compasso 3, com transc. de Hoppstock, Grondona e Lorimer

Ledbetter (1990) afirma que as ligaduras em cada grupo de quatro notas no original (Ex. 22) contidos na escala final do Lamento são uma notação típica do século

XVII para simbolizar, no cravo, o efeito campanella¹². Os dois transcritores, atentos a este detalhe, digitam a escala ascendente de tal forma que as notas se sobreponham umas às outras, com o auxílio das cordas soltas. Hoppstock vai ainda mais longe, aproveitando os harmônicos naturais disponíveis, gerando uma maior ressonância nas cinco últimas notas da escala.

The image displays three staves of music for Example 22, starting at measure 24. The top staff, labeled 'Original', shows the piece in D major with a treble clef and a common time signature. The middle staff, labeled 'Grondona', shows a transcription with a treble clef, common time, and a circled '6' indicating the sixth fret (D). It includes fingerings (1-4) and slurs. The bottom staff, labeled 'Hoppstock', also shows a transcription with a treble clef, common time, and a circled '6' for the sixth fret (D). It includes fingerings, slurs, and natural harmonics (harm.) indicated by 'XII VII XII IV V' above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Exemplo 22 - J. J. Froberger: Lamento em Ré maior (orig. Dó maior) compassos 25-26, com transc. de Grondona e Hoppstock

¹² 'As ligaduras (chamados de *tenue* no repertório do alaúde e cravo) aqui sempre significam notas sustentadas no século XVII.'

[The slurs here (called *tênue* in both lute and keyboard repertoires) virtually always mean sustained notes in the seventeenth century...] Ledbetter, 1990, p. 83.

3 TRANSCRIÇÃO DA SUÍTE 20

O presente capítulo tratará da aplicação dos conceitos abordados no referencial teórico - capítulo 2 - na transcrição da Suíte 20 de Johann Jacob Froberger para violão solo.

3.1 Mudança na disposição de acordes

No exemplo 23 foi necessário uma mudança na disposição do acorde de lá maior com sétima em primeira inversão. A disposição original C#, A, e, gg foi alterada para C#, E, A, g, sem mudar a função do acorde e, também, adaptando a linha oitava acima, já que o violão não poderia tocar o dó original do teclado.

The image displays a musical score for Example 23, comparing the original keyboard version (Orig.) and a guitar transcription (Transc.) for measure 17. The original score is in G major (one sharp) and common time. The transcription is also in G major and common time. The original notation shows a treble clef with a melody and a bass clef with a bass line. The transcription shows a treble clef with a melody and a bass clef with a bass line, including fingerings (0, 2, 3, 4, 5, 1, 0, 3) and a capo (c2) indicated above the staff. The transcription adapts the original chord voicing to be suitable for guitar.

Exemplo 23 – J. J. Froberger: Suíte 20 em Ré maior, Giga, compasso 17, com transc. César Funck

Na cadência final da primeira seção da Giga, exemplo 24, optei por mudar as notas do arpejo descendente de lá maior. Na versão original o tenor tinha a figura a, E, A, tendo o baixo preenchendo o último lá. Trata-se de um arpejo descendente que

ocupa três oitavas, excedendo o registro do violão. A solução encontrada foi substituir o segundo lá do penúltimo tempo pela nota dó, resolvendo o arpejo no lá da mesma oitava.

Exemplo 24 - J. J. Froberger: Suíte 20 em Ré maior, Giga, compasso 12, com transc. César Funck

3.2 Supressão de notas

Quando transcrevemos de um instrumento com maior capacidade polifônica (teclado) para outro com menor (violão), torna-se inevitável a supressão de algumas notas. Dentre os diversos casos nos quais ocorreu este procedimento, foi possível reconhecer as três situações mais típicas.

3.2.1 Supressão de notas em acordes com disposição impraticável no violão

O acorde de ré maior invertido indicado no original (Ex. 25) tem uma disposição impossível de ser reproduzida no violão de seis cordas. Das vozes superiores, foi necessário optar entre o fá sustenido e o mi. O fá sustenido, além de já estar presente no baixo, não tem continuação na condução de vozes, ao contrário do mi no tenor, que cumpre a função de suspensão à fundamental.

Exemplo 25 - J. J. Froberger: Suíte 20 em Ré maior, Sarabanda, compasso 6, com transc. César Funck

3.2.2 Supressão de notas para evitar distensão de mão esquerda

No exemplo 26 da transcrição da Sarabanda ocorre uma supressão da nota mi no tenor. A inclusão desta nota geraria uma posição um tanto desconfortável para a mão esquerda e, certamente, comprometeria o legato nas duas principais vozes: baixo e soprano. Tal supressão também é justificada pelo fato do tenor aparecer no terceiro tempo, não resolvendo condução de qualquer voz anterior, tendo função meramente de preenchimento.

Exemplo 26 – J. J. Froberger: Suíte 20 em Ré maior, Sarabanda, compasso 7, com transc. César Funck

3.2.3 Supressão de notas para combinar vozes

Esta giga com caráter imitativo de Froberger apresentou muitas dificuldades na adaptação para o violão, já que o tema da primeira parte é apresentado por cada uma das quatro vozes em oitavas distintas. Manter quatro vozes ativas nesse tipo de textura

imitativa se torna impraticável sem o recurso da compressão. No exemplo 27 , compasso 15, foi necessário comprimir as linhas do baixo e tenor em uma única linha melódica, devido à proximidade da linha superior que já se encontra transposta na transcrição. No compasso 16 foi possível manter as três vozes intactas até o terceiro tempo, quando o baixo retoma seu movimento e o tenor é suprimido, dando preferência a manter as vozes agudas.

The image displays a musical score for Example 27, comparing the original notation with a transcribed version. The original score (Orig.) consists of three staves: soprano, alto, and tenor. The transcribed version (Transc.) shows a single staff with a circled 6 indicating a sixth fret (D) and fingerings for the strings. The tenor part is marked 'tenor suprimido'.

Exemplo 27 - J. J. Froberger: Suíte 20 em Ré maior, Giga, compassos 15-16, com transc. César Funck

3.3 Mudanças de oitava

As mudanças de oitava, conforme já visto no capítulo anterior, são um dos recursos mais utilizados para possibilitar a adaptação de obras originais para teclado. Elas podem ocorrer em diversas situações mas, em sua maioria, estão antecipando uma seção cujo registro não se adapta às opções do violão. Sendo assim, os exemplos aqui apresentados são mais extensos, com o intuito de demonstrar não somente a passagem onde a mudança ocorreu, mas também a continuação do trecho e sua justificativa.

3.3.1 Mudança de oitava para evitar registro grave

No segundo tempo do compasso 15 (Ex. 28), quando o soprano, subitamente, passa a atuar no registro do contralto, optou-se por manter o mesmo registro na transcrição, transpondo a melodia para a oitava superior. Caso contrário, não haveria cordas disponíveis para completar o acorde de ré maior no final do compasso 16, com sua terça e quinta, conforme feito na transcrição.

Exemplo 28- J. J. Froberger: Suíte 20 em Ré maior, Courante, compassos 13-16, com transc. César Funck

Na Sarabanda do exemplo 29, já no segundo tempo do compasso 9 as oitavas do tenor, contralto e soprano foram mudadas visando a seção cadencial a partir do compasso 11. A justificativa para esta mudança está no fato de a passagem original não estar no registro grave do cravo, mas sim em uma região com bastante ressonância e brilho. Já no violão, este mesmo registro grave possui uma sonoridade mais obscura, comprometendo o caráter leve desta sarabanda.

Exemplo 29 - J. J. Froberger: Suíte 20 em Ré maior, Sarabanda, compassos 9-12, com transc. César Funck

3.3.2 Mudança de oitava para evitar registro sobreagudo

Ao contrário do exemplo anterior, o exemplo 30 apresenta mudanças de oitava para evitar o registro sobreagudo do violão. No segundo tempo do compasso 7, a oitava do soprano foi mudada até o final do compasso 8. Esta mudança não ocorreu por motivos de sonoridade, mas para se manter os baixos na oitava original. Sem essa alteração perderíamos a condução de vozes sol#-lá, essencial para o encadeamento V/V^6-V da passagem.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of an 'Orig.' (original) staff and a 'Transc.' (transcribed) staff. The original notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The transcribed notation is in bass clef with the same key signature and time signature. The first system covers measures 6-8, and the second system covers measures 9-10. The transcribed version includes various fingerings (e.g., 4, 3, 2, 1, 0) and chord markings (C6, C7, C2) to facilitate performance on the guitar.

Exemplo 30 – J. J. Froberger: Suíte 20 em Ré maior, Meditação, compassos 6-10, com transc. César Funck

3.3.3 Mudança de oitava para manter ligaduras de sustentação

Ainda no exemplo 30, compasso 6, foi necessário mudar a oitava do baixo em mi visando manter as ligaduras de sustentação do soprano. Esta é uma das situações onde a scordatura exerce um papel desfavorável já que, caso a sexta corda não estivesse afinada em ré, teríamos o mi grave solto sem interferir nas vozes superiores. Com a scordatura o mi na oitava original prenderia a mão esquerda na segunda posição, impossibilitando as digitações campanella escolhidas.

3.3.4 Mudança de oitava para compressão de registro

Quando nos deparamos com peças com caráter imitativo e quatro vozes ativas torna-se inevitável a compressão de registro. No compasso 5 do exemplo 31, o contralto foi adaptado para atuar no mesmo registro do soprano. Isto só foi possível graças à inatividade do soprano após o compasso 5. Para essa transição foi necessário

mudar a condução de vozes. O soprano, que finalizaria sua linha na nota lá, foi finalizado em dó, a primeira nota da linha do tenor.

The image shows a musical score for Example 31, comparing the original (Orig.) and transposed (Transc.) versions of a passage from J.J. Froberger's Suite 20 in D major, measures 4-6. The original score is in D major and features a soprano line and a tenor line. The transposed version is in D major and shows the soprano line transposed down an octave, with a circled '6' indicating the new starting note (D). The transposed version also includes a circled '4' and a circled '1' above the soprano line, and a circled '3' below the tenor line. The transposed version is marked with a circled '6' and an equals sign followed by 'D'.

Exemplo 31 – J. J. Froberger: Suíte 20 em Ré maior, Giga, compassos 4-6, com transc. César Funck

3.3.5 Mudança de oitava para utilizar digitação campanella

Outra categoria de mudança de oitava diz respeito à opção de digitação campanella. O compasso 17 foi transposto uma oitava abaixo a partir da última nota do compasso 16 (Ex. 32). Essa seção apresenta um caráter livre, quase improvisativo, no qual a textura contrapontística da seção anterior é abandonada para dar lugar a apenas uma linha sobre um baixo em sol. A mudança de oitava propicia não somente a digitação *campanella*, para dar mais fluidez e legato à passagem, mas também sustentar o baixo sol até o compasso 18.

The image displays a musical score for Example 32, comparing the original notation with a transcribed version. The score is in G major and 3/4 time. It is divided into two systems, each with an 'Orig.' (original) and 'Transc.' (transcribed) part. The first system covers measures 15-17, and the second system covers measures 17-19. The transcribed version includes detailed fingering and chord markings such as C2, C7, and C5. The second system includes the instruction 'p i m p a p i m' above the transcription.

Exemplo 32 – J. J. Froberger: Suíte 20 em Ré maior, Meditação, compassos 15-17, com transc. César Funck

3.4 Deslocamento rítmico de notas em *stile brisé*

Conforme visto nos exemplos 1 e 2 das transcrições de D'Anglebert, o deslocamento rítmico de notas em acordes notados em bloco é um recurso constantemente utilizado. Tal recurso foi utilizado na Courante em dois tipos de situação: acordes de longa duração e acordes que demandavam uma distensão de mão esquerda.

3.4.1 Deslocamento rítmico em acordes de longa duração

O exemplo 33 da Courante demonstra o processo de deslocamento de notas no *stile brisé*. No compasso 8(a) o acorde de lá maior foi preenchido com sua quinta para ampliar o deslocamento rítmico (b). No caso do exemplo 34(a), compasso 10, as mesmas notas do acorde original de sol maior foram deslocadas em movimento de arpejo descendente (b).

The image shows a musical score for Example 33. It consists of two systems. The first system is labeled 'Orig.' and shows the original notation in 3/4 time, with a treble clef and a bass clef. The second system is labeled 'Transc.' and shows the transcribed version in 3/8 time. It includes two alternative fingerings for the right hand, labeled 'a)' and 'b)', with specific fingering numbers (1, 2, 3, 0, 2) indicated below the notes.

Exemplo 33 - J. J. Froberger: Suíte 20 em Ré maior, Courante, compasso 8, com transc. César Funck

The image shows a musical score for Example 34. It consists of two systems. The first system is labeled 'Orig.' and shows the original notation in 3/4 time, with a treble clef and a bass clef. The second system is labeled 'Transc.' and shows the transcribed version in 3/8 time. It includes two alternative fingerings for the right hand, labeled 'a)' and 'b)', with specific fingering numbers (1, 2, 1, 2, 1) indicated below the notes.

Exemplo 34 - J. J. Froberger: Suíte 20 em Ré maior, Courante, compasso 11, com transc. César Funck

3.4.2 Deslocamento rítmico em acordes que geram distensão de mão esquerda

No exemplo 35(a) temos uma situação muito similar aos anteriores, ocorrendo um preenchimento justamente em um acorde de ré maior de longa duração. Porém, aqui o deslocamento (b) não ocorre apenas por uma questão estilística, mas também para facilitar a passagem da pestana da casa dois para o acorde de lá maior invertido. Foi priorizada a condução de vozes do compasso anterior, resolvendo primeiro o tenor, de si para lá, e depois adicionando o baixo e a quinta. Este é, portanto, um exemplo em que um recurso do *stile brisé* contribuiu também para resolver uma dificuldade técnica.

Exemplo 35 - J. J. Froberger: Suíte 20 em Ré maior, Courante, compassos 4-5, com transc. César Funck

Sobre a transcrição da Suíte 20 de Froberger, pode-se dizer que cada movimento apresentou dificuldades e procedimentos distintos. O primeiro movimento ‘Meditation’ possui uma característica de diversidade de caráter e dramaticidade. Portanto, estamos tratando de uma peça com a alternância de seções rítmicas movimentadas e passagens com caráter improvisatório. A transcrição deste movimento teve como princípio manter este contraste de elementos através de poucas alterações, confiando na escrita já bastante ornamentada de Froberger. As mudanças de oitava ocorreram por questões de adaptabilidade ao violão nas seguintes situações:

- Mudanças de oitava para evitar o registro sobreagudo;
- Mudanças de oitava para manter ligaduras de sustentação;
- Mudanças de oitava para favorecer a digitação *campanella*.

A Courante foi o movimento onde os recursos de deslocamento rítmico utilizados por D'Anglebert puderam ser aplicados. A situação típica onde D'Anglebert empregava este tipo de arpejamento era em acordes de longa duração. Este tipo de passagem também pode ser encontrado em várias instâncias neste movimento. Porém, surgiu outra categoria de deslocamento de notas que beneficiou a parte idiomática da transcrição. Nas situações onde a disposição dos acordes de teclado gerava uma distensão de mão esquerda, o deslocamento serviu também para separar o acorde em bloco, facilitando a parte da mão esquerda no violão.

Na Sarabanda ocorreram casos de acordes com disposição impraticável no violão. Nestas situações a supressão de notas foi inevitável. Os critérios de escolha da nota a ser suprimida estavam subordinados a questões de condução de vozes e eliminação de notas repetidas no acorde.

A Giga apresentou dificuldades muito distintas para ser transcrita. Este movimento possui uma abertura em movimento imitativo a quatro vozes, sendo cada uma realizada em um registro distinto do teclado. Isto apresenta um desafio para um instrumento como o violão que, salvo raras exceções, comporta contraponto a três vozes. Esta transcrição exigiu a compressão de registro para se acomodar ao âmbito do violão. Entretanto, a escrita de Froberger novamente contribuiu no sentido de não manter uma rigidez de movimentação na realização das vozes. Os únicos momentos nos quais quatro vozes atuam simultaneamente são em trechos com imitações temáticas, o que favorece a utilização da compressão.

CONCLUSÕES

O objetivo geral deste trabalho foi descrever o processo de transcrição da Suíte 20 de Johann Jacob Froberger (original para cravo) para violão solo, com base em modelos de transcrição dos séculos XVII e XXI.

O processo de transcrição é considerado por muitos uma arte que se aprende essencialmente com a experiência, sem fórmulas rígidas preestabelecidas. É possível que por essa crença, ainda não exista uma quantidade de material sobre o processo de transcrição compatível com o número de transcrições disponíveis para violão. Frente a essa situação tive que criar um referencial teórico a partir de transcrições já existentes baseadas em duas fontes principais: a primeira foram as transcrições feitas na segunda metade do século XVII pelo cravista Jean Henry D'Anglebert de obras dos alaudistas Ennemond e Denis Gaultier. Essas partituras contribuíram para identificar elementos comuns da linguagem musical do *stile brisé* a ambos instrumentos tais como o efeito campanella e os procedimentos de deslocamento rítmico em acordes de longa duração e terças paralelas.

As transcrições dos violonistas Tilman Hoppstock e Steffano Grondona serviram de base para o estudo de procedimentos peculiares do violão. Ambos, coincidentemente, transcreveram as mesmas obras de Froberger para o violão solo. Esse fato possibilitou fazer essa análise comparativa e constatou-se que cada um possui preferências estéticas e técnicas muito distintas quanto ao processo de transcrição. Para a análise foi necessária a criação dos critérios apresentados na metodologia, baseado nos procedimentos mais utilizados pelos transcritores.

Hoppstock utiliza com frequência procedimentos de mudança de oitava e compressão de registro, dando muita importância ao aspecto da fluidez e facilidade de execução. Na maioria das vezes a voz soprano é deslocada uma oitava abaixo para acomodar os acordes em posições de mão esquerda mais confortáveis. Por outro lado, essa mudança

gera a necessidade de mudar a disposição de acordes, já que o registro original teve de ser comprimido. Os casos de supressão de notas estão, na maioria das vezes, atrelados a opções de digitação que evitam distensões exageradas de mão esquerda, proporcionando maior naturalidade digital no instrumento. As digitações *campanella* foram utilizadas com muita frequência, provavelmente com o intuito de expandir a capacidade de sustentação do violão.

Grondona apresentou critérios muito distintos, utilizando a mudança de oitava com menos frequência, sem evitar os registros sobreagudos do violão. A rigidez no seu processo de transcrição dificilmente emprega a supressão de notas, gerando muitas dificuldades no quesito tocabilidade. Em muitas situações existe a preferência por uma transcrição literal, mantendo o distanciamento original das vozes. Para isso ele utiliza recursos interessantes de digitação de mão esquerda como o traslado por substituição. Para manter ligaduras em situações onde outras vozes se movimentam, dedos da mão esquerda são substituídos, liberando o que sai para outras funções. Grondona também utilizou as digitações *campanella* sempre que possível, tanto para acordes quanto para passagens escalares.

Foi constatada a importância da consulta de referências bibliográficas sobre a questão estilística da obra a ser transcrita. Em Ledbetter (1989, 1990) consta um trabalho com informações valiosas da questão estilística musical em voga na França no século XVII. O autor apresenta análises de partituras de difícil acesso por serem, em sua maioria, manuscritos e obras pertencentes a museus ou coleções privadas.

O capítulo três abordou aspectos da transcrição da Suíte 20 de Froberger para violão solo utilizando os critérios encontrados a partir das análises do capítulo anterior. A idéia foi verificar se, durante o processo de transcrição, os procedimentos mais utilizados nas análises poderiam ser aplicados de alguma maneira.

Sobre a transcrição da Suíte 20 de Froberger, pode-se dizer que cada movimento apresentou dificuldades e procedimentos distintos. O primeiro movimento ‘Meditation’ possui uma característica de diversidade de caráter e dramaticidade. Portanto, estamos tratando de uma peça com a alternância de seções rítmicas movimentadas e passagens com caráter improvisatório. A transcrição deste movimento teve como princípio manter este contraste de elementos através de poucas alterações, confiando na escrita já bastante ornamentada de Froberger. As mudanças de oitava ocorreram por questões de adaptabilidade ao violão nas seguintes situações:

- Mudanças de oitava para evitar o registro sobreagudo;
- Mudanças de oitava para manter ligaduras de sustentação;
- Mudanças de oitava para favorecer a digitação *campanella*.

A Courante foi o movimento onde os recursos de deslocamento rítmico utilizados por D'Anglebert puderam ser aplicados. A situação típica onde D'Anglebert empregava este tipo de arpejamento era em acordes de longa duração. Este tipo de passagem também pode ser encontrado em várias instâncias neste movimento. Porém, surgiu outra categoria de deslocamento de notas que beneficiou a parte idiomática da transcrição. Nas situações onde a disposição dos acordes de teclado gerava uma distensão de mão esquerda, o deslocamento serviu também para separar o acorde em bloco, facilitando a parte da mão esquerda no violão.

Na Sarabanda ocorreram casos de acordes com disposição impraticável no violão. Nestas situações a supressão de notas foi inevitável. Os critérios de escolha da nota a ser suprimida estavam subordinados a questões de condução de vozes e eliminação de notas repetidas no acorde.

A Giga apresentou dificuldades muito distintas para ser transcrita. Este movimento possui uma abertura em movimento imitativo a quatro vozes, sendo cada uma realizada em um registro distinto do teclado. Isto apresenta um desafio para um instrumento como o violão que, salvo raras exceções, comporta contraponto a três vozes. Esta transcrição exigiu a compressão de registro para se acomodar ao âmbito do violão. Entretanto, a escrita de Froberger novamente contribuiu no sentido de não manter uma rigidez de movimentação na realização das vozes. Os únicos momentos nos quais quatro vozes atuam simultaneamente são em trechos com imitações temáticas, o que favorece a utilização da compressão.

Concluí que os procedimentos explanados no referencial teórico não só serviram as análises, mas também foram essenciais no processo de transcrição. Os recursos utilizados por D'Anglebert serviram de base para a aplicação de conceitos referentes a deslocamento rítmico, em especial na Courante e Sarabanda. Esses deslocamentos puderam também ser aplicados para facilitar passagens que apresentavam distensão de mão esquerda, favorecendo uma execução com mais legato e fluidez. Os critérios utilizados para analisar Grondona e Hoppstock foram a referência para tomar decisões quando me deparei com as situações nas quais passagens não funcionariam no violão da forma que estavam escritas para teclado. Além disso, percebi que esses dois transcritores têm visões muito distintas quanto à rigidez no processo de adaptação. Grondona apresentou um postura muito rígida no sentido de manter ao máximo as disposições de oitava do original. Hoppstock preferiu fazer mais alterações, dando preferência a uma execução mais idiomática.

Constatarei também que o estudo de outras transcrições, bem como outras referências estilísticas, é uma maneira de se aprofundar em diferentes aspectos da prática instrumental. O processo de buscar soluções instrumentais na adaptação de obras de outros

instrumentos também contribui para aumentar a gama de possibilidades ao enfrentarmos obras compostas originalmente para o instrumento.

Finalmente, espero que este trabalho, além de adicionar a transcrição de uma nova obra ao repertório, estimule outros instrumentistas a fazerem suas próprias transcrições. Das 30 suítes compostas por Froberger, existem muitas outras que se adaptam bem à textura do violão e podem ser exploradas. O presente trabalho também aponta para a necessidade de investigação de outras temáticas que não foram aqui abordadas. Dentre elas, destaco as questões de ornamentação e digitação deste tipo de obra para violão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOYD, Malcolm. "Arrangement". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. London: Mcmillian, v. 1, p. 627-632, 2001.

LEDBETTER, David. *Harpsichord and lute music in 17th-century France*. London: Macmillan, 1987.

_____. What the Lute Sources tell us about the Performance of French Harpsichord Music. *The Harpsichord and its Repertoire: Utrecht 1990*, 59-85.

SCHOTT, Howard.. "Froberger, Johann Jacob". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. London: Mcmillian, v. 6, p. 858-862, 2001.

SHARP, G. B. J. J. Froberger: a link between the Renaissance and the Baroque. *Early Music*, vol. 4, no. 3 (Jul 1976), 1093-1097.

WOLFF, Daniel. Como Digitar uma Obra para Violão. *Violão Intercâmbio*. São Paulo, n.46, p.15-17, 2001.

_____. Daniel. *Transcribing for guitar – a comprehensive method*. Nova Iorque: s.ed., 1998.

Partituras

FROBERGER, Johann Jacob. Complete Keyboard and Organ Works, Vol.4. Bärenreiter 8066, 2003.

_____. Lamento e-flat major and Suite 2 a-minor com transcrição para violão solo de Tilman Hopstock. Darmstadt. Prim-Musikverlag, PRIM 04495, 2001.

_____. Tombeau sur la mort de monsieur Blancroche com transcrição para violão solo de Tilman Hoppstock. Darmstadt. Prim-Musikverlag, PRIM 21801, 2001.

_____. Tombeau sur la mort de monsieur Blancroche, Suite 2 e Suite 6 com transcrição para violão solo de Steffano Grondona. Tóquio. Gendai Guitar CO., 2004.

Gravações

GRONDONA, Stefano. Baroque Images. CD 5591397. Stradivarius, 2003.

HOPPSTOCK, Tilman. Piano Works in Transcription for Guitar (Bach, Buxtehude, Froberger). CD B000001MYB. Signum, 1994.

ANEXO A – Edição comparativa da Suíte 20 de J. J. Froberger e a transcrição para violão

solo

Méditation

J. J. Froberger (1616-1667)

Original

The original score for 'Méditation' by J.J. Froberger is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece in D major and common time. The upper staff is the treble clef, and the lower staff is the bass clef. The music features a flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A circled '6' with an equals sign and 'D' is placed below the first measure of the bass staff, indicating the starting fret for the guitar transcription.

Transcrição

The guitar transcription of 'Méditation' is shown in four systems, each with a treble and bass staff. The transcription includes detailed fingering for both hands, indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Chord diagrams are provided for several chords, labeled C2, C6, and C7. The piece is in D major and common time. The transcription maintains the melodic and harmonic structure of the original while adapting it for the guitar. The first system includes the circled '6' and 'D' from the original score. The second system starts at measure 4, the third at measure 6, and the fourth at measure 8.

11

C2 0 4 4 C2 C2

15

C2 C7

17

pimpapim C2 C5

20

C5 C2

Courante

Original

Original musical score for Courante, measures 1-3. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the bass clef provides harmonic support.

Transcrição

Transcribed musical score for Courante, measures 1-3. This system includes guitar-specific notation such as fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and string numbers (1, 2, 3, 4) for the right hand. The left hand notation is identical to the original score.

Original musical score for Courante, measures 4-6. The melody continues in the treble clef, and the bass clef provides harmonic support.

Transcribed musical score for Courante, measures 4-6. This system includes guitar-specific notation such as fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and string numbers (1, 2, 3, 4) for the right hand. The left hand notation is identical to the original score.

Original musical score for Courante, measures 7-9. The melody continues in the treble clef, and the bass clef provides harmonic support.

Transcribed musical score for Courante, measures 7-9. This system includes guitar-specific notation such as fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and string numbers (1, 2, 3, 4) for the right hand. The left hand notation is identical to the original score.

Original musical score for Courante, measures 10-12. The melody continues in the treble clef, and the bass clef provides harmonic support.

Transcribed musical score for Courante, measures 10-12. This system includes guitar-specific notation such as fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and string numbers (1, 2, 3, 4) for the right hand. The left hand notation is identical to the original score.

Original musical score for Courante, measures 13-15. The melody continues in the treble clef, and the bass clef provides harmonic support.

Transcribed musical score for Courante, measures 13-15. This system includes guitar-specific notation such as fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and string numbers (1, 2, 3, 4) for the right hand. The left hand notation is identical to the original score.

Sarabande

Original

The first system of the score consists of two staves. The top staff is the original piano arrangement, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody is written in a flowing, lyrical style. The bottom staff is a guitar transcription, showing the same melody and accompaniment adapted for guitar. It includes fret numbers (0, 2, 3, 4) and circled numbers (1, 2, 3) indicating specific techniques or fingerings.

Transcrição

The second system continues the piece. It features a double bar line in the middle of the system, indicating a section change. The key signature changes from two sharps to one sharp (F#). The guitar transcription includes a C7 chord marking above the staff and a C4 chord marking below the staff. Fret numbers and circled numbers are used to indicate specific guitar techniques and fingerings throughout the system.

The third system continues the piece. The guitar transcription includes a C5 chord marking above the staff. Fret numbers and circled numbers are used to indicate specific guitar techniques and fingerings throughout the system.

The fourth system concludes the piece. It features a double bar line at the end. The guitar transcription includes fret numbers and circled numbers to indicate specific guitar techniques and fingerings throughout the system.

Gigue

Original

Original score for Gigue, measures 1-3. The music is in G major (one sharp) and common time. The right hand features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Transcrição

Transcription of Gigue, measures 1-3. This system includes guitar-specific notation such as fret numbers (1, 2, 3, 4) and a circled '8' in the bass clef. A 'C2' label is positioned above the staff. The right hand part is identical to the original, but the left hand part is adapted for guitar, using fretted notes and a bass line with a circled '8'.

Original score for Gigue, measures 4-6. The right hand continues with its rhythmic pattern, and the left hand maintains the accompaniment. Measure 6 features a melodic flourish in the right hand.

Transcription of Gigue, measures 4-6. This system includes guitar-specific notation such as fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a circled '8' in the bass clef. A 'C2' label is positioned above the staff. The right hand part is identical to the original, but the left hand part is adapted for guitar, using fretted notes and a bass line with a circled '8'.

Original score for Gigue, measures 7-9. The right hand continues with its rhythmic pattern, and the left hand maintains the accompaniment. Measure 9 features a melodic flourish in the right hand.

Transcription of Gigue, measures 7-9. This system includes guitar-specific notation such as fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a circled '8' in the bass clef. A 'C2' label is positioned above the staff. The right hand part is identical to the original, but the left hand part is adapted for guitar, using fretted notes and a bass line with a circled '8'.

Original score for Gigue, measures 10-12. The right hand continues with its rhythmic pattern, and the left hand maintains the accompaniment. Measure 12 features a melodic flourish in the right hand.

Transcription of Gigue, measures 10-12. This system includes guitar-specific notation such as fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a circled '8' in the bass clef. The right hand part is identical to the original, but the left hand part is adapted for guitar, using fretted notes and a bass line with a circled '8'.

12

Musical score for measures 12-14. The piano part (top) features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The guitar part (bottom) includes a treble clef with a capo on the 8th fret and a bass clef. It contains a complex sequence of chords and melodic fragments with various fingerings indicated by numbers 0-4.

13

Musical score for measure 13, guitar part. It shows a continuation of the guitar part from the previous system, with specific chord voicings and fingerings. The label 'C2' is placed above the staff to indicate the chord.

15

Musical score for measures 15-17. The piano part continues with a melodic line. The guitar part includes a treble clef with a capo on the 8th fret and a bass clef, featuring a complex sequence of chords and melodic fragments with various fingerings indicated by numbers 0-4.

16

Musical score for measure 16, guitar part. It shows a continuation of the guitar part from the previous system, with specific chord voicings and fingerings. The label 'C2' is placed above the staff to indicate the chord.

18

Musical score for measures 18-20. The piano part features a melodic line. The guitar part includes a treble clef with a capo on the 8th fret and a bass clef, featuring a complex sequence of chords and melodic fragments with various fingerings indicated by numbers 0-4.

19

Musical score for measure 19, guitar part. It shows a continuation of the guitar part from the previous system, with specific chord voicings and fingerings. The label 'C2' is placed above the staff to indicate the chord.

21

Musical score for measures 21-23. The piano part features a melodic line. The guitar part includes a treble clef with a capo on the 8th fret and a bass clef, featuring a complex sequence of chords and melodic fragments with various fingerings indicated by numbers 0-4.

22

Musical score for measure 22, guitar part. It shows a continuation of the guitar part from the previous system, with specific chord voicings and fingerings. The label 'C2' is placed above the staff to indicate the chord.

ANEXO B – Transcrição da Suíte 20 de J. J. Froberger para violão solo

Méditation

J. J. Froberger (1616-1667)

⑥ = D

4

6

8

11

15

17

20

C2

C7

C2

C2

C2

C7

C2

C5

C2

almpai

Detailed description: This is a musical score for a guitar piece titled 'Méditation' by Johann Jakob Froberger. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a circled '6' and an equals sign followed by 'D', indicating the starting fret for the low E string. The notation includes standard musical notation with treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Fingering numbers (1-4) are placed above notes, and circled numbers (1-6) are placed below notes to indicate fret positions. Chord diagrams for C2, C7, and C5 are shown above the staff. A section of the score between measures 11 and 15 includes a small inset with the word 'almpai' written below it. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Courante

The musical score for "Courante" is presented in a single system with six systems of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is written for a single melodic line and a bass line. The first system (measures 1-4) begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second system (measures 5-8) includes measure numbers 2, 5, and 8. The third system (measures 9-12) includes measure numbers 11 and 14. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering is indicated by numbers 1-4 below notes. Articulation marks, such as slurs and accents, are used throughout. The bass line includes a prominent bass clef and a 3/4 time signature. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Sarabanda

Measures 1-2 of the Sarabanda. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first measure features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 8. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a half note G2 and a half note B1. The second measure continues the melody with quarter notes D5, C5, B4, and A4. The bass line has a half note G2 and a half note B1. A fermata is placed over the final note of the melody.

Measures 3-4 of the Sarabanda. Measure 3 continues the melody with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line has a half note G2 and a half note B1. Measure 4 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 8. The melody begins with a quarter note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The bass line has a half note G2 and a half note B1. A fermata is placed over the final note of the melody.

Measures 5-6 of the Sarabanda. Measure 5 continues the melody with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line has a half note G2 and a half note B1. Measure 6 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 8. The melody begins with a quarter note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The bass line has a half note G2 and a half note B1. A fermata is placed over the final note of the melody.

Measures 7-8 of the Sarabanda. Measure 7 continues the melody with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line has a half note G2 and a half note B1. Measure 8 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 8. The melody begins with a quarter note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The bass line has a half note G2 and a half note B1. A fermata is placed over the final note of the melody.

Measures 9-10 of the Sarabanda. Measure 9 continues the melody with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line has a half note G2 and a half note B1. Measure 10 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 8. The melody begins with a quarter note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The bass line has a half note G2 and a half note B1. A fermata is placed over the final note of the melody.

Measures 11-12 of the Sarabanda. Measure 11 continues the melody with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line has a half note G2 and a half note B1. Measure 12 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 8. The melody begins with a quarter note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The bass line has a half note G2 and a half note B1. A fermata is placed over the final note of the melody.

Gigue

C2

Musical score for Gigue, C2, measures 1-24. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 8/8. The piece features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Circled numbers (1, 2, 3, 4) indicate specific fingering points. A 'C2' label is placed above the staff at measures 1, 4, 12, and 15. A double bar line is present at measure 12. The score concludes with a final chord in measure 24.