



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

LADSON FERREIRA DE MATOS

TRANSCRIÇÃO DE MÚSICA ARMORIAL PARA CRAVO SOLO

RIO DE JANEIRO
2024

Ladson Ferreira de Matos

TRANSCRIÇÃO DE MÚSICA ARMORIAL PARA CRAVO SOLO

Dissertação de mestrado
apresentada ao Programa de Pós-graduação
Profissional em Música (PROMUS), Escola de
Música, Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Fagerlande

Rio de Janeiro
2024

CIP - Catalogação na Publicação

F433t Ferreira de Matos, Ladson
 Transcrição de Música Armorial para cravo solo /
Ladson Ferreira de Matos. -- Rio de Janeiro, 2024.
 94 f.

 Orientador: Marcelo Moraes Rego Fagerlande.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2024.

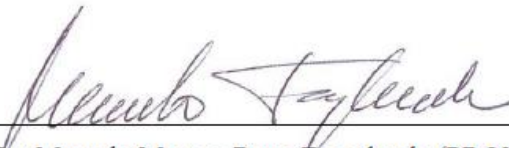
 1. Cravo. 2. Movimento Armorial. 3. Transcrição.
I. Moraes Rego Fagerlande, Marcelo, orient. II.
Título.

Ladson Ferreira de Matos

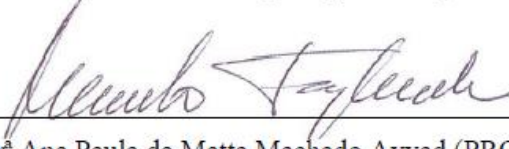
TRANSCRIÇÃO DE MÚSICA ARMORIAL PARA CRAVO SOLO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

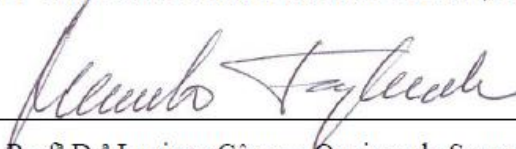
Aprovada em: 24 de janeiro de 2024.



Prof. Dr. Marcelo Moraes Rego Fagerlande (PROMUS/UFRJ)



Prof.ª Dr.ª Ana Paula da Matta Machado Avvad (PROMUS/UFRJ)



Prof.ª Dr.ª Luciana Câmara Queiroz de Souza (UFPE)

AGRADECIMENTOS

À Deus, pelas dádivas da vida e da música.

Aos meus pais, Luciana Ferreira e Abimael Matos e ao meu avô Otávio Matos que sempre me incentivaram no caminho da música, sempre me dando apoio e suporte.

Ao meu orientador Prof. Dr. Marcelo Fagerlande, que tanto me ajudou, não me deixou desistir, e sempre com bastante paciência me auxiliou a construir este trabalho.

À professora Dra. Patrícia Micheline, coordenadora do PROMUS, que não me deixou desistir nesses últimos momentos.

Aos meus professores Maria Aida Barroso, pelo lar durante minha estadia no Rio de Janeiro, por todas as conversas e trocas durante todo esse percurso, e ao esposo da professora Maria Aida, Prof. Luiz Kleber também pelo apoio sem limites durante minha estadia no RJ e também aos seus pais, Seu Kleber e Dona Marisa, que tanto me acolheram naquele momento.

A todos os professores do PROMUS, que contribuíram direta ou indiretamente para este trabalho.

Aos meus colegas de turma do PROMUS, por muitas conversas divertidas e engraçadas, por vezes interessantes e inteligentes.

A todos meus colegas e amigos de Recife, sem exceção, com quem tanto troquei conversas sobre o tema do meu trabalho.

Aos meus amigos André Araújo, Gleyce Melo e Raul Lucas por todo apoio durante todo o período da Pós-graduação.

Ao meu amigo, cravista, Dr. Carlo Arruda que tanto me auxilia com material acadêmico e com tantas conversas sobre o cravo e a vida.

RESUMO

MATOS, Ladson Ferreira de. **Transcrição de Música Armorial para cravo solo**. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O presente trabalho, foram desenvolvidas seis transcrições de música do movimento armorial para cravo solo e a gravação de nove peças, sendo ao todo, as seis transcrições, uma composição do período armorial feita para cravo solo, uma transcrição de J.S. Bach e outra de J.P. Rameau, totalizando nove. Na dissertação fizemos um levantamento sobre as práticas de reelaboração musical, suas diferenças e ligações e quais termos usaremos. Trazemos também uma discussão sobre a linguagem do cravo ao longo dos períodos sobretudo usando a classificação de Athanasius Kircher e um panorama a respeito das transcrições já realizadas para cravo. No relato de experiência estão contidas informações sobre o material técnico que foi utilizado para a gravação, as dificuldades encontradas ao transcrever as peças para o cravo, as análises das transcrição, demonstrando as maneiras com que tomamos as decisões e ao fim todas as partituras transcritas nos apêndices. Os vídeos e as partituras estarão disponíveis também no *site* do PROMUS.

Palavras-chave: Cravo. Movimento Armorial. Transcrição.

ABSTRACT

This work involved the development of six transcriptions of music from the Armorial movement for solo harpsichord and the recording of nine pieces: the six transcriptions, one composition from the Armorial period made for solo harpsichord, one transcription by J.S. Bach and another by J.P. Rameau, making a total of nine. In the dissertation, we survey the practices of musical reworking, their differences and connections, and the terms we will use. We also discuss the language of the harpsichord throughout the periods, mainly using Athanasius Kircher's classification, and give an overview of the transcriptions already made for harpsichord. The experience report contains information on the technical material used for the recording, the difficulties encountered when transcribing the pieces for the harpsichord, the analysis of the transcriptions, demonstrating the ways in which we made our decisions, and finally all the scores transcribed in the appendices. The videos and scores will also be available on the PROMUS website.

Keywords: Harpsichord. Armorial Movement. Transcription.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ex. extraído do The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Arrangement.	14
Figura 2: Fuga em Mi Maior BWV 878, J.S. Bach.....	23
Figura 3: trecho do Aboio, edição original.....	33
Figura 4: compassos iniciais edição original.....	34
Figura 5: compassos iniciais, edição do CPM.....	34
Figura 6: compassos iniciais da transcrição para cravo solo.....	34
Figura 7: compasso 25 (partitura original), flautas, violinos I e II, violoncelo, e contrabaixo e compasso 45-46 (partitura original), violinos I e II, viola e violoncelo.	35
Figura 8: compasso 25-26 (versão CPM), flautas, violinos, viola e violoncelo, e compassos 45-46 (versão CPM), flautas, violinos, viola e violoncelo.....	36
Figura 9: transcrição do áudio dos compassos 25-26 das gravações de 1975 e 1994.....	36
Figura 10: transcrição para cravo solo, compasso 25-26.....	37
Figura 11: transcrição para cravo solo, compasso 45-46.....	37
Figura 12: edição CPM, compassos 21-26.....	38
Figura 13: transcrição para cravo solo, compassos 21-32.....	38
Figura 14: compassos 27-29 da partitura original. (flautas, violinos, viola, violoncelo, berincello e contrabaixo).	39
Figura 15: compassos 27-29 transcrição para cravo solo.....	39
Figura 16: transcrição para cravo solo, compassos 33-40.....	40
Figura 17: solo de violoncelo, compassos 41-46.....	40
Figura 18: transcrição para cravo solo, compassos 41-46.....	40
Figura 19: transcrição para cravo solo, compassos 53-69.....	41
Figura 20: compassos iniciais, edição CPM.....	42
Figura 21: compassos iniciais, partitura manuscrita.....	42
Figura 22: transcrição para cravo solo, compassos 1-8.....	43
Figura 23: transcrição para cravo solo, compassos 9-12.....	43
Figura 24: nota que receberá a ornamentação compensatória e vozes a serem condensadas, compassos 13-17, edição CPM.	44
Figura 25: nota que será preenchida, compassos 18-21.....	44
Figura 26: ornamentação compensatória, compassos 13-21.....	45
Figura 27: transcrição para cravo solo, compassos 23-31.....	45
Figura 28: compassos 33-44.....	46
Figura 29: transcrição para cravo, compassos 33-44.....	46
Figura 30: compassos 33-44, transcrição para cravo solo.....	47
Figura 31: compassos iniciais, separata viola caipira, manuscrito.....	48
Figura 32: compassos iniciais, transcrição para cravo solo.....	49
Figura 33: grade manuscrita, compassos 6 - 11.....	49
Figura 34: transcrição para cravo, compassos 6-18.....	50
Figura 35: violino I e violino II, compassos 27-30.....	50
Figura 36: transcrição para cravo solo, compassos 27-30.....	50
Figura 37: manuscrito, compassos 31-34.....	51
Figura 38: transcrição para cravo solo, compassos 31-34.....	51
Figura 39: indicação de improviso na grade, parte do violino e parte do contrabaixo, ambas partituras manuscritas.....	52
Figura 40: solo improvisado, bandolim III.....	52
Figura 41: solo improvisado, transcrição para cravo solo.....	53

Figura 42: edição CPM, compassos 1-10.	54
Figura 43: transcrição para cravo solo, compassos 1-10.	55
Figura 44: ritmo repetido entre a viola sertaneja e o violoncelo, compassos 13-16.	55
Figura 45: ritmo berincelo, compassos 26-28.	55
Figura 46: transcrição para cravo solo, com ritmos da viola sertaneja e violoncelo, compassos 11-14.	56
Figura 47: transcrição para cravo solo, ritmo mesclado entre a viola caipira, o violoncelo e o berincelo, compassos 26-30.	56
Figura 48: trecho ad libitum, transcrição para cravo solo, compassos 43-46.	57
Figura 49: parte final, transcrição para cravo solo.	57
Figura 50: partitura orquestra, compassos 1-4.	59
Figura 51: transcrição para cravo solo, compassos 1-4.	59
Figura 52: partitura orquestra, compassos 6-8.	60
Figura 53: transcrição para cravo solo, compassos 6-13.	60
Figura 54: transcrição para cravo solo, compassos 38-45.	61
Figura 55: transcrição para cravo solo, compassos 74-77.	61
Figura 56: transcrição para cravo solo, compassos 79-84.	61
Figura 57: transcrição para cravo solo, compassos 140-150.	62
Figura 58: transcrição para cravo solo, compassos 156-159.	62
Figura 59: início da peça que nos mostra os acordes do cravo tocados entre os solos, partitura editada do CPM.	64
Figura 60: trecho em que o solo passa a ser acompanhado e na transcrição será dividido entre as mãos, partitura editada do CPM.	65
Figura 61: trecho em que o solo passa a ser acompanhado e na transcrição será dividido entre as mãos, partitura editada do CPM.	66
Figura 62: transcrição para cravo solo, compassos 1 -17.	67
Figura 63: parte da orquestra, com início do solo para cravo e ritmo no contrabaixo.	67
Figura 64: transcrição para cravo solo, compassos 44-49.	67
Figura 65: transcrição para cravo solo, compassos 76-83.	67
Figura 66: acompanhamento do solo, volta enérgica do tema do allegro e finalização enérgica, transcrição para cravo solo, compassos 129-144.	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PRÁTICAS DE REELABORAÇÃO MUSICAL.....	13
1.1 Orquestração.....	16
1.2 Redução	16
1.3 Paráfrase.....	17
1.4 Adaptação.....	18
1.5 Arranjo.....	18
1.6 Transcrição.....	19
2. O CRAVO E SUA LINGUAGEM.....	21
3. PANORAMA SOBRE TRANSCRIÇÕES PARA CRAVO.....	26
4. RELATO DE EXPERIÊNCIA.....	30
4.1 Sobre o repertório escolhido.....	31
4.2 Sobre os compositores e análise das transcrições.....	32
4.2.1 Cussy de Almeida	32
4.2.1.1 Aboio.....	32
4.2.1.2 Cirandância.....	41
4.2.1.3 Cipó Branco de Macaparana.....	47
4.2.1.4 Gavião.....	53
4.2.2 Clóvis Pereira.....	58
4.2.2.1 Mourão.....	58
4.2.2.2 Cantiga.....	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	71
APÊNCIDE A - TRANSCRIÇÃO PARA CRAVO SOLO DA PEÇA ABOIO (CUSSY DE ALMEIDA).....	74
APÊNDICE B - TRANSCRIÇÃO PARA CRAVO SOLO DA PEÇA CIRANDÂNCIA (CUSSY DE ALMEIDA).....	76
APÊNDICE C - TRANSCRIÇÃO PARA CRAVO SOLO DA PEÇA CIPÓ BRANDO DE MACAPARANA (CUSSY DE ALMEIDA).....	78
APÊNDICE D - TRANSCRIÇÃO PARA CRAVO SOLO DA PEÇA GAVIÃO (CUSSY DE ALMEIDA).....	81
APÊNDICE E TRANSCRIÇÃO PARA CRAVO SOLO DA PEÇA MOURÃO (CLÓVIS PEREIRA).....	84

APÊNDICE F - TRANSCRIÇÃO PARA CRAVO SOLO DA PEÇA CANTIGA (CLÓVIS PEREIRA)	90
--	----

INTRODUÇÃO

Por que transcrever para cravo? Por que transcrever música armorial? A prática da transcrição musical acontece desde muito tempo, remonta há vários séculos. Pode ser entendida como “um processo de recriação musical, na qual o compositor/transcritor se baseia em uma obra preexistente...” (BOTA, 2008, p. 1). Não existe uma concordância geral em relação aos conceitos de transcrição, arranjo e adaptação¹, como também seus limites e diferenças, vários autores diferenciam muito pouco, ou nem o fazem (BOTA, 2008, p. 1). Nesta dissertação entenderemos que tanto transcrição como arranjo e como adaptação estarão no mesmo patamar: o da recriação musical, ambos significando processos de tradução musical de um meio para novos meios de expressão.

O objetivo desta pesquisa foi a realização da transcrição para cravo de seis peças de diversas formações instrumentais referentes ao período do Movimento Armorial, para que com isso o cravo figure cada vez mais na vida musical pernambucana, influenciando, não só novas composições com caráter regional, como também o desenvolvimento criativo de outros cravistas. Para que com isso, possamos oferecer ao ouvinte de música para cravo um repertório ainda mais variado e diversificado, inserindo obras que fujam de programas comumente ouvidos em salas de concertos. Agreguei as transcrições, características inerentes ao novo meio expressivo, o cravo, trazendo à tona novas cores e desenhos que a obra possa oferecer, sem descaracterizá-la. Para isso, as obras a serem transcritas foram escolhidas a partir de uma coleção publicada pelo Conservatório Pernambucano de Música de partituras editadas e obras executadas pela Orquestra Armorial de Pernambuco. Após escolhidas as obras foram expostas a uma metodologia onde íamos experimentando como soaria mais clavecinístico, usando para isso procedimentos como mudança na duração de notas, mudanças de ritmo, preenchimento de acordes, preenchimento de espaços rítmicos vazios, adição de notas de passagens, adição de ornamentos para fazer com que notas de maior duração soem mais tempo, e exclusão de linhas melódicas e dobramento de linhas melódicas, por exemplo. Esses procedimentos poderão ser observados durante o relato da construção dessas transcrições que está presente no capítulo 4 desta dissertação.

“As transcrições ocorreram em diversos períodos da história da música e serviram a diversas propostas” (FAGERLANDE, 2017, p.25). Logo, é interessante observar que,

as obras orquestrais transcritas para instrumentos de tecla, mais

¹ Inserção do autor.

especificamente, desempenhavam uma importante função: consistia único meio disponível para o deleite de um repertório que, do contrário, não poderia ser ouvido em um ambiente doméstico (FAGERLANDE, 2017, p. 25),

ou também com objetivos pedagógicos, como o aprendizado de composição, forma, harmonia e contraponto (BOTA, 2008, p. 8-9) ou até muitas vezes, como cravista, existe a necessidade de transcrever uma obra orquestral para teclado seja para acompanhar algum solista ou mesmo para compreender mais profundamente a peça para poder tocar o baixo contínuo (RIVAL, 2014). Atualmente, transcrições não são realizadas mais por esses motivos e sim pelo desejo de ouvir e tocar determinada obra em um instrumento específico que não seja o original (FAGERLANDE, 2017, p. 25).

Outros compositores deixam ao intérprete a liberdade de transmissão dessas obras, como observa Fagerlande: “[François] Couperin normalmente não era específico a respeito da instrumentação em sua música de câmara” (HIGGINBOTTOM, 1960 *apud* FAGERLANDE, 2017, p. 26), e acrescenta, “Quanto às *Apoteoses*, no prefácio da edição de 1725, o compositor sugere que ‘podem ser executadas a dois cravos’ e observa que as executa em família com seus alunos, ‘com muito sucesso’” (FAGERLANDE, 2017, p. 26).

Inspirado por essa liberdade presente no universo musical clavecínistico, mais especificamente, e pelas indagações da Prof. Luciana Câmara, professora de Cravo do Departamento de Música da UFPE, em que ela traz à tona questões como: deve ser dado ao cravista em formação a possibilidade de “desenvolvimento do senso crítico e da criatividade” e que “o foco exacerbado no repertório de concerto tradicional deixa pouco espaço para a criatividade” (SOUZA, 2017, p. 66). No Departamento de Música da UFPE, existe uma grande “força estética e criativa das manifestações culturais locais. Os gêneros baião, frevo e maracatu estão fortemente presentes nas atividades do departamento” (SOUZA, 2017, p. 67) o que me fez pensar no Movimento Armorial.

O Movimento Armorial “visava estabelecer ligações entre o barroco e a cultura nordestina de raízes populares” (BARROSO, 2017, 56). A Orquestra Armorial de Pernambuco, idealizada pelo maestro Cussy de Almeida, foi criada pelo Conservatório Pernambucano de Música em 1970 “com o objetivo de divulgar, através de concertos oficiais para o povo em geral, cultura da música barroca e nordestina” e se ligou ao movimento Armorial pela grande importância que o estudo que estava sendo liderado por Ariano Suassuna sobre a música nordestina representava (BARROSO, 2017, p. 56). No concerto de lançamento do Movimento Armorial, Suassuna diz:

O nome “armorial” servia ainda, para qualificar os “cantares” do

Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos cantadores – toques ásperos, arcaicos, cerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do Século XVIII (SUASSUNA, 1970, s/n *apud* BARROSO, 2017, p.57).

O Diário de Pernambuco noticiou em Julho de 1971 a primeira aparição do cravo: “antiquíssimo instrumento que tem muito da viola sertaneja, de som metálico envolvente” e após o concerto o mesmo jornal diz: “a viola sertaneja teve ontem, uma apreciação diferente por um irmão de trabalho, o Cravo, precursor do piano, e que está mais para a viola do nosso sertão que para qualquer outro instrumento” (BARROSO, 2017, p. 58). E assim o cravo participou ao lado dos violinos e das flautas fazendo parte da chamada fase Experimental do Movimento Armorial, compreendida entre 1970 e 1975 (COSTA, 2007 *apud* BARROSO, 2017, p. 58) aludindo às sonoridades da viola sertaneja, das rebecas e dos pífanos (BARROSO, 2017, p.58).

“E é essa aproximação de sonoridade com a viola sertaneja que o cravo seria utilizado nas composições armoriais” (BARROSO, 2017, p.58) E é com esta relação do cravo com o movimento, que eu sugiro este projeto de transcrição de obras do Movimento Armorial para cravo solo. E como lembra Fagerlande:

A liberdade inerente ao processo criativo de um compositor, que lida de formas diferentes com sua própria obra, ora modificando uma frase ou toca uma seção ora alterando o meio pelo qual deseja ouvir sua criação, pode e deve se estender ao intérprete. Assim como aconteceu no século XVIII, pode acontecer atualmente (FAGERLANDE 2017, p.27)

1. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PRÁTICAS DE REELABORAÇÃO MUSICAL

A prática das diversas modalidades de reelaboração musical ocorreu em diversos períodos da história da música. Segundo Borém (1998) essas práticas remontam à pré-história “quando os cantos de pássaros ou ruídos da natureza eram provavelmente imitados pela voz, flautas primitivas e instrumentos de percussão” (BORÉM, 1998, p. 17). Nos séculos IX e X podemos observar um princípio das práticas de reelaboração musical através da transposição da *vox organalis*² uma quinta acima para acomodar as vozes mais agudas no *organum*³ paralelo, também no século XII podemos encontrar a recomposição dos *organi* do *Liber Magnus* de Leonin (c.1159-c.1201) por Perotin (c.1170-c.1236) (BORÉM, 1998, p. 17).

O interesse comercial teve uma importante participação desde o início da impressão musical. A partir de Petrucci, o primeiro a editar música impressa, passaram a serem simultaneamente publicadas tipos de arranjos afim de que se pudesse ter recompensa financeira (GROUT, 2001, p. 187 *apud* PEREIRA, 2011, p. 13).

Em termos históricos, alguns elementos de arranjo podem ser encontrados desde o tropo e as cláusulas medieval. Alguns dos primeiros arranjos para teclado são do século XIV e estão presentes em manuscritos como os de Robertsbridge e de Faenza. Porém, os arranjos que tem mais destaque até o fim do século XV são as tablaturas para instrumentos de teclado ou alaúde da polifonia vocal (PEREIRA, 2011, p. 13). Ao longo do século XVI centenas de transcrições para alaúde e arranjos para voz solo de *chansons* francesas também foram publicadas tanto na França como na Itália (GROUT, 2007, p. 226). Essas transcrições eram bastante ornamentadas, tornando-se “inconfundivelmente instrumental em concepção e esta característica permanece até o final das tablaturas para teclado” (PEREIRA, 2011, p. 13), refletindo provavelmente uma prática de ornamentação presente na prática musical do período. Vejamos o exemplo a seguir, um trecho do moteto *Adesta – Firmissima Allelluya Benedictus* de Roman de Fauvel e sua versão para teclado do mesmo trecho: (PEREIRA, 2011, p. 14).

² Melodia adicionada a uma voz principal que seria uma melodia tradicional do canto católico romano. Essa voz seria bem próxima da original, podendo ser cantada no intervalo de uma oitava perfeita, quarta ou quinta, sempre nota contra nota (SWAIN, 2006).

³ Primeiro tipo conhecido de polifonia vocal (SWAIN, 2006).

Figura 1: Ex. extraído do The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Arrangement.

Até o final do século XV arranjavam-se para alaúde e instrumentos de teclado canções polifônicas, motetos e até missas inteiras. As tablaturas proliferaram na Alemanha, Itália, Espanha e França, através da música impressa e também pela ampla disseminação da música instrumental e dos instrumentos no século XVI (PEREIRA, 2011, p. 14).

Pereira levanta o interessante ponto de vista:

Não poderia o arranjo de obras polifônicas para as tablaturas no teclado ou alaúde, ter dado origem a uma das formas musicais mais importantes do período barroco que foi a melodia acompanhada? Ou seja, a partir de um determinado tipo de prática (transcrever para teclado ou alaúde as partes vocais), surge um novo tipo de estrutura composicional. Sabemos que as tablaturas para alaúde e teclado que começaram a exercer uma função de acompanhamento, foram importantes na passagem da textura polifônica para a textura harmônica no início do período barroco originando um novo tipo de forma musical. Assim, seria interessante pensar na possibilidade de um caminho inverso, ou seja, o arranjo como propulsor de um novo gênero, a melodia acompanhada (PEREIRA, 2011, p. 14).

A prática de transportar música vocal para instrumentos continua durante os próximos séculos. Entretanto com o crescente interesse pela música instrumental, uma característica do período barroco, esta prática de transportar música vocal trouxe novos tipos de arranjo em que a música vocal não estava envolvida. Tornou-se uma prática comum, no século XVIII, que compositores arranjassem obras de outros (PEREIRA, 2011, p. 14). Na obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750) podemos encontrar alguns dos melhores exemplos de como realizá-las. Por exemplo, a obra “*16 Konzerte nach verschiedenem, BWV 972-987*” é uma série de transcrições para cravo solo de obras orquestrais feitas por Bach a partir de autores como: A. Vivaldi (1678-1741), A. Marcello (1673-1747), B. Marcello (1686-1739), G. P. Telemann (1681-1795) e J. E. von Saxe-Weimar (1696-1715). Bach também é bastante conhecido pelos arranjos de suas próprias composições, variando bastante a instrumentação de destino, como por exemplo: de tecla para cantata, de tecla para concerto, de obra orquestral para cantata, entre outros (RODRIGUES, 2011, p. 48).

Ainda no século XVIII, compositores como Haydn e Mozart também se utilizaram destas práticas. Haydn, por exemplo, possui três versões da mesma obra *Die Sieben letzen Worte unserers*: como uma peça orquestral, como um quarteto de cordas e como um oratório. Porém, Mozart teve um papel relevante nesta prática durante a segunda metade do século XVIII, pois o Barão Von Swieten, um entusiasta da música barroca pedia-lhe muitos arranjos. (BOYD, 1980, p. 630). F. Dorian, em seu livro *The History of Music in Performance*, comenta que o nobre planejou uma série de execuções dos oratórios de Handel na corte de Viena. “Mozart foi apontado como o regente desse empreendimento, depois da morte de J. Starzer, que já havia feito arranjos das partituras de Judas Macabeus para esses concertos”. Em geral “Mozart preservava as vozes e as partes das cordas fielmente, porém alterava as partes dos sopros à maneira clássica, com mais individualidade que na partitura barroca de Handel” (PEREIRA, 2011, p. 15 *apud* DORIAN, 1999, p. 87).

De acordo com M. Boyd, a natureza dos arranjos durante o século XIX foi determinada por dois desenvolvimentos: o interesse pelo colorido instrumental e o crescimento do piano como um instrumento tanto de concerto, como doméstico (BOYD, 1980, p. 630). “Esses fatores, aliados à noção da criação musical como uma entidade inviolável, fizeram com que muitos compositores realizassem suas próprias versões”, por exemplo, os arranjos de Beethoven do concerto de violino para concerto de piano, a segunda sinfonia para um trio com piano e em seguida alguns trabalhos de Brahms (PEREIRA, 2011, p. 15), como a chaconne da suite em ré (BWV 1004) de J. S. Bach para a mão esquerda, o concerto para piano em ré menor, seus quartetos de cordas e suas sinfonias.

O piano foi um importante meio no desenvolvimento desta prática musical, pois favorecia a execução doméstica através do piano vertical (de armário) e com a sua expansão, o comércio de música de salão, arranjo de óperas e sinfonias teve grande sucesso e foi levada não só para dentro das casas, em reuniões familiares como também para espaços públicos através de “piano solo, trios com piano, além de diversas outras combinações” (PEREIRA, 2011, p. 14-15 *apud* CHANAN, 1989, p. 26).

De acordo com Grout é possível observar em outros compositores como Liszt, por exemplo, uma grande produção de transcrições ou arranjos, e que segundo Grout foram muito úteis em seu tempo, pois levaram a conhecer obras importantes a uma sociedade que desconhecia essas obras originais, e além disso revelou a potencialidade do instrumento ao transpor obras orquestrais para ele (GROUT, 1999, p. 600). Liszt transcreveu, por exemplo, as nove sinfonias de Beethoven, canções de Schubert, a sinfonia fantástica de Berlioz e ainda as fugas para órgão de J.S. Bach. Esta prática continuou sendo utilizada até o final do século XIX

por grandes compositores, por exemplo, Busoni. No século XX, a prática de arranjar continua presente em outros grandes compositores. Por exemplo, Ravel e Stravinsky.

Alguns termos são frequentemente empregados para se referir às práticas de reelaboração musical: *orquestração, redução, paráfrase, adaptação, arranjo e transcrição*. Entre esses termos, existe uma dificuldade na diferenciação, dado que os “limites entre elas não são muito nítidos, e por vezes se confundem (TEIXEIRA, 2018), p. 27). De acordo com Pereira (2011),

esses limites levam em consideração o grau de ‘fidelidade’ ou ‘liberdade’ em relação ao original, ou seja, a quantidade de diferenças entre o texto original e a reelaboração ou a quantidade de interferências e transformações promovidas. Observa-se, portanto, alterações realizadas nos aspectos *ferramentais* – meio instrumental, altura, timbre, textura e sonoridade – ou nos aspectos *estruturais* – estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal (RIBEIRO, 2018, pg. 27).

1.1 Orquestração

No verbete de Howard Mayer do “The New Grove Dictionary, for Music and Musicians, *Orchestration* é definido como “a arte de combinar sons de um complexo de instrumentos buscando adquirir uma fusão e equilíbrio satisfatório”. O autor não considera o termo como uma prática de reelaboração e sim como uma maneira de “dispor, organizar ou distribuir o instrumental numa obra”. Também é possível observar em tratados de orquestração e instrumentação o mesmo tratamento técnico para o termo (PEREIRA, 2011, p. 90).

Para Pereira (2011), orquestração é uma prática de reelaboração em que se busca um equilíbrio entre a ideia do compositor e as variadas possibilidades de readaptação instrumental, “além de diversas possibilidades de novas arquiteturas sonoras a partir da manipulação do timbre. Uma espécie de associação estética na qual deve acontecer uma identificação entre o material musical já estabelecido e as possibilidades de interpretação e reelaboração”. (PEREIRA, 2011, p. 91)

1.2 Redução

O termo redução, como o próprio nome sugere, significa um trabalho que será reduzido de um meio instrumental maior para um meio instrumental menor ou para apenas um único instrumento. É comumente encontrado na descrição de outros termos ligados a reelaboração musical, como transcrição ou arranjo. (PEREIRA, 2011, p. 125) O Dictionnaire Science de La Musique: Thechniques, forms and instruments define *Réduction* como:

Um trabalho de escrita musical que consiste em colocar sobre uma ou duas pautas somente, várias partes vocais ou instrumentais reunidas numa partitura (ex. redução para canto e piano). A redução pode vir com o intuito de facilitar o estudo de certas obras ou de permitir a execução sem acompanhamento da orquestra (Dictionary Science de La Musica, 1976, pg. 867 *apud* PEREIRA, 2011, p. 125)

Já no dicionário Grove de Música, Ed. Zahar, aparece especificamente o termo “redução para piano”:

Expressão usada para o arranjo (em geral para piano) de música escrita originalmente para orquestra, ou outros conjuntos. Uma forma específica muito utilizada é a da “partitura para canto e piano”, em que o acompanhamento instrumental para uma ou mais vozes é reduzido para execução ao piano. Reduções também podem ser feitas para outros instrumentos, ou grupos de instrumentos, por exemplo, uma obra orquestral reduzida para um grupo camerístico (Sadie – Grove, Zahar, 1994, pg. 770 *apud* PEREIRA, 2011, p. 125)

A redução assume uma posição de obra derivada, substituta de um original, apresentando um alto grau de praticidade e funcionalidade. As reduções com piano, por exemplo, têm uma utilização bastante prática no repertório operístico no sentido de não precisar de uma orquestra inteira cada vez que for necessário repetir ensaios com os cantores, por exemplo (PEREIRA, 2011, pg. 126-127).

1.3 Paráfrase

Pereira (2011) afirma que inicialmente a paráfrase poderia representar mais uma das práticas de reelaboração, com menor grau de fidelidade com o original, porém após levantamento de definições acerca de outras práticas de reelaboração, observou-se que este termo não pertence ao grupo das práticas de reelaboração e sim ao grupo de práticas que se inserem no âmbito da reescritura musical, como paráfrase, paródia, reminiscências, fantasias, capricho, entre outras. O termo possui aplicações desde os séculos XV e XVI, na polifonia renascentista, conhecidas como um processo de composição que envolvia a citação, em uma ou mais vozes, de uma melodia de cantochão em forma alterada, e também a inclusão de citações ou seções de trabalhos de outros compositores. No século XIX, o termo foi aplicado a uma “elaboração de materiais pré-existentes, geralmente como veículo para virtuosismo expressivo”, como podemos observar nas paráfrases de Liszt sobre temas de Wagner, Verdi, entre outros. As paráfrases também eram conhecidas como reminiscências ou fantasias. (PEREIRA, 2011, p. 222-223)

1.4 Adaptação

O termo *adaptação* pode ser considerado o mais genérico de todos, pois abrange, também, outros domínios artísticos, como a literatura e o teatro. Além disso, sua prática permite mudanças significativas em aspectos ferramentais e, principalmente, estruturais, conferindo um maior grau de liberdade em relação ao material original (PEREIRA, 2011). Honegger (1976) conceitua adaptação como um “conjunto de transformações aplicadas a uma obra para utilizar a outros fins diferentes dos quais foi inicialmente utilizada” (HONEGGER, 1976 *apud* PEREIRA, 2011, p. 216). Nesse caso, a peça pode ser ajustada a diversos fatores, como o meio instrumental ou o contexto. As adaptações passam por alterações, tanto nas suas estruturas (melodia, harmonia, ritmo e forma) como no meio instrumental (mudanças de timbre, altura, textura, articulação, acento e dinâmica). Neste processo, a música é manipulada de forma que se ajuste a um novo contexto, quer seja um público diferente do habitual, o meio instrumental ou ainda a nova forma sob a qual será apresentada – livro, filme, peça de teatro, etc. –, sendo, portanto, direcionada a um fim específico. Sendo assim, as adaptações musicais, quando não envolvem mudança de linguagem, são aquelas em que as obras passam por alterações nas estruturas, mas não o suficiente para serem consideradas um arranjo, contudo, ultrapassam o conceito de transcrição (TEIXEIRA, 2018, p. 37).

1.5 Arranjo

Definir o termo arranjo é uma tarefa bastante completa, pois o mesmo é largamente utilizado de forma generalizada, como sinônimo ou englobando outras práticas de reelaboração musical. Há uma dificuldade em estabelecer, principalmente, os limites entre os conceitos de arranjo e transcrição em função do uso corriqueiro das duas expressões. Percebe-se que a principal diferença entre arranjo e transcrição “reside na manipulação dos aspectos estruturais, que resultará em um menor grau de fidelidade em relação ao original. Há, portanto, na tarefa de elaborar um arranjo, um pouco do trabalho de composição” (RIBEIRO, 2018, p. 28). De acordo com Blatter (1980):

Arranjar é um processo que incorpora, ao mesmo tempo, transcrição e uma certa dose de composição. Na elaboração do arranjo, inicia-se com algum material musical – talvez uma melodia e alguns acordes básicos – completa-se com os demais elementos em uma variedade de recursos criativos, como escrever introduções e codas, construir transições, adicionar contrapontos, criar uma linha de

baixo, adicionar ornamentos à melodia, e aprimorar a estrutura harmônica (BLATTER, 1980, p. 388, *apud* RIBEIRO, 2018, pg. 28).

Nesse mesmo sentido, Adler (2002) propõe que “arranjar envolve mais do processo composicional, já que o material previamente existente pode ser apenas uma melodia – ou mesmo parte de uma melodia – para a qual o arranjador suprirá a harmonia, contraponto e, às vezes, o ritmo (...)” (ADLER, 2002, p. 667 *apud* RIBEIRO, 2018, pg. 28).

1.6 Transcrição

De acordo com Pereira (2011), a transcrição:

Além de ser uma prática que possui maior grau de fidelidade com o original, traz também um procedimento no qual há sempre uma mudança de meio instrumental, ou seja, “transporta-se” de um instrumento a outro, ou de um meio a outro. A transcrição não é tão livre, pois o intuito é guardar ao máximo a ideia original, além de que o meio para o qual se destina é fundamental, pois as variações que surgem, vêm a partir da necessidade de adequação às especificidades de cada instrumento (PEREIRA, 2011, p. 52).

Devido ao fato de as alterações realizadas na obra ocorrerem apenas nos aspectos ferramentais – meio instrumental, altura, timbre, textura e sonoridade – é possível garantir a fidelidade da transcrição em relação ao texto original. Portanto, toda a estrutura elaborada pelo compositor se mantém intacta, posto que o objetivo principal do trabalho é, apenas, apresentar a obra por meio de outro instrumento ou conjunto de instrumentos (RIBEIRO, 2018), p. 29). No que se refere à mudança de meio, Blatter (1980) sugere duas abordagens a serem escolhidas ao realizar uma transcrição:

Na primeira, o transcritor deve tentar recriar de forma mais próxima possível o som da peça original no novo meio. Na outra abordagem, o transcritor enxerga a versão original como sendo apenas uma das várias possibilidades de realização da peça: uma realização particular para um meio particular. O transcritor então concebe a peça em um novo meio, examinando cuidadosamente todos os aspectos do original para determinar os elementos inerentes à concepção musical e os que são puramente idiomáticos para o meio em que foi escrita. O transcritor reorganiza esses elementos para que eles se tornem idiomáticos no novo meio. A distinção entre as duas abordagens de transcrição é a diferença de objetivos, não uma escolha entre a maneira certa e a maneira errada (BLATTER, 1980, p. 388, *apud* RIBEIRO, 2018, p. 29).

Dentre as modalidades de reelaboração citadas, *orquestração*, *redução* e *paráfrase* não se relacionam com o objetivo deste trabalho. As demais, *adaptação*, *arranjo* e *transcrição*, possuem em suas definições, uma grande complexidade em diferenciá-las, como já

mencionado. Portanto, para fins deste trabalho, os termos em questão serão sintetizados no conceito de *transcrição*, significando que estão no mesmo patamar, o da recriação musical, entendendo-os como processos de tradução musical para novos meios de expressão. Como afirma Bota (2008), pensaremos também:

Como uma atitude composicional que vai além da simples transposição de notas – como ocorre, em inúmeros casos, na transcrição de obras entre violino e viola solo, quando o responsável apenas transpõe a altura das notas musicais – que seria nada mais que uma adaptação grosseira. A transcrição obriga-se ir mais além da simples adaptação: procura verter a obra musical em novos meios, agregando-lhe uma parte das características do novo meio expressivo sem perder de vista os diversos parâmetros formais da obra original (BOTA, 2008, p.2).

2. O CRAVO E SUA LINGUAGEM

O repertório escrito para cravo é vasto. Mais de quatro séculos de enorme produtividade entre as primeiras peças escritas até 1750. Após, os compositores passaram a escrever principalmente para o *pianoforte* (SCHOTT, 2002, p. 38), instrumento que estava em ascensão na época. Porém, como constata Kenneth Gilbert, o desaparecimento do cravo durante o século XIX pode ser uma lenda, concluindo que o que aconteceu na verdade foi um eclipse (FOLLIN, 2011 *apud* FAGERLANDE, 2019, p. 157). Fagerlande (2019), em seu artigo intitulado “Bach e o retorno do cravo”, apresenta diversos exemplos da presença do cravo e do seu repertório em países europeus durante o XIX, como na França, Inglaterra e Alemanha. (FAGERLANDE, 2019, p. 158)⁴.

Tendo em vista toda a diversidade presente no repertório clavecinístico e seus estilos resultantes, que está concentrado principalmente entre os séculos XVII e XVIII e a partir do século XX, teóricos como por exemplo: Marco Scacchi (c. 1600-1687), Christoph Bernhard (1628-1692), Athanasius Kircher (1602-1680), e Johann Mattheson (1681-1764) passaram a se preocupar em investigar e classificar os vários estilos que conheceram (BURMESTER, 2010, p. 1; COLLINS, 2005, p.1).

Todos esses teóricos citados acima ofereceram subsídios para o entendimento a respeito dos diversos estilos de escrita para teclado percebidos durante o período Barroco, porém, nenhum outro teve tanta influência na teoria dos estilos musicais durante a segunda metade do século XVII e durante a maior parte do século como o jesuíta alemão Athanasius Kircher⁵. É com o tomo enciclopédico *Musurgia Universalis* (1650), em que aborda diversos aspectos da aprendizagem musical, é que tivemos uma enorme contribuição para alcançar a mais completa codificação dos estilos musicais presentes durante o período (COLLINS, 2005, p.1, p.11).

Na classificação de estilos musicais propostas por Kircher, o autor define, em termos gerais, três estilos que podem ser encontrados na música de teclado barroca: “o primeiro destes estilos foi, em certo sentido, derivado da Missa *Papae Marcelli* de Palestrina, aquele modelo da polifonia vocal imitativa de uma época anterior” (MORONEY, 1985), um estilo de escrita polifônica estritamente contrapontística associado a fugas (MORONEY, 2002). No

⁴ Para maiores informações sobre o cravo no século XIX ler “Bach e o retorno do cravo” de autoria de Marcelo Fagerlande, presente nos anais da XV Semana do Cravo.

⁵ Fixado em Roma de 1634 até sua morte, este polímata padre jesuíta, escreveu mais de 30 de livros eruditos sobre diversos assuntos: linguística, magnetismo, astronomia, música, ótica, filosofia, geologia, acústica, matemática, egiptologia, sendo esta última disciplina fundada por Kircher durante o período de 1631-1679 (COLLINS, 2005, p.11).

século XVII, o meio para isto era o *ricercar* de teclado e suas formas relacionadas.

Segundo Swain, *ricercar* é um termo do século XVI de origem e significado não muito claro, que indica uma composição instrumental que, quando destinada ao órgão, pode ter sido usada como prelúdio em liturgias cristãs na Itália e países de língua alemã. No início do período Barroco, significava uma composição, tendo como princípio a imitação, um ancestral direto da fuga para teclado (SWAIN, 2013). Para Shott, “as peças específicas para cravo neste gênero são geralmente derivadas das formas vocais da “Idade de Ouro” da polifonia do século XVI, também denominadas *chanson, canzona, frottola e madrigal*” (SCHOTT, 2002, p.40). O *ricercar* é provavelmente mais adequado ao órgão do que ao cravo, porém em suas formas relacionadas, comumente conhecidas como fantasias ou caprichos, com uma elaboração mais idiomática das partes, muitas vezes pode ganhar vida ao cravo, especialmente se tocada com grande liberdade e ímpeto (SCHOTT, 2002, p.40).

Outros termos e diferenças também são encontrados em outras fontes, como por exemplo, Grout afirma que no início do período Barroco, existiam dois tipos de composições instrumentais que envolviam a polifonia imitativa: o tipo fugado, que são peças com contraponto imitativo contínuo, que não eram divididas em seções, que ele chama de *ricercare, fantasia, fancy, capriccios, fuga e verset*, por exemplo. E o tipo *canzona*, peças que também são construídas em contraponto imitativo, porém, descontínuo, ou seja, divididas em seções, por vezes com a presença de outros estilos. Este tipo de construção pode ter dado origem, em meados do século, à *sonata de chiesa* (GROUT, 2007, p. 343).

Girolamo Frescobaldi, compositor italiano, é reconhecido como um dos grandes mestres desta forma de composição, principalmente em suas publicações *Ricercari et Canzoni* (1615), composto por dez *ricercari* e cinco *canzoni* escritos em “open score” e o *Fiori musicali* (1635), última obra de Frescobaldi publicada em vida, é conjunto de versetos⁶, canzonas, *ricercare*, tocatas e caprichos para uso litúrgico na missa (JUDD, 2005, p. 268, 277).

Ao longo do século XVII e início do XVIII compositores italianos e alemães

⁶ The words ‘verse’, ‘versus’ and ‘verset’ (or ‘organ verse’, ‘organ verset’) are often used to denote a short, possibly improvised, organ piece used in place of a verse of a hymn, psalm, canticle or other liturgical item from the Mass or Office. The word ‘verse’ (more rarely ‘versus’) was also used in England in the 16th and 17th centuries to denote a short, freely composed organ piece. (GROVE) / As palavras 'verso', 'versus' e 'verseto' (ou 'verso do órgão', 'verso do órgão') são frequentemente usadas para denotar uma peça de órgão curta, possivelmente improvisada, usada no lugar de um verso de um hino, salmo, cântico ou outro item litúrgico da missa ou ofício. A palavra "verso" (mais raramente "versus") também foi usada na Inglaterra nos séculos 16 e 17 para denotar uma peça de órgão curta e composta livremente.

continuaram a intitular peças em estilo imitativo de *ricercar*, como por exemplo, J. S. Bach na obra Oferenda Musical intitulou a fuga à seis vozes de *ricercar*, embora a essa altura o uso deste termo provavelmente estivesse arcaico (SWAIN, 2013).

J.S. Bach utilizou bastante este estilo em suas obras, porém com ele perdeu toda o significado de ser um “estilo antigo”, mesmo que seus contemporâneos o considerassem não moderno. Segundo Moroney, J.S. Bach transformou este estilo

em um meio totalmente moderno de expressar suas ideias musicais. Sua mente não só funcionava naturalmente através do contraponto, como poucos outros compositores jamais fizeram, mas na verdade foi prodigiosamente inspirada por ele. Para Bach, este estilo tornou-se o meio mais adequado para expressar seus pensamentos mais profundos (MORONEY, 1985),

e, a fuga em Mi Maior do livro II do Cravo Bem Temperado, é um dos exemplos mais claros do *stile antico* utilizado por Bach (LEDBETTER, 2002).



Figura 2: Fuga em Mi Maior BWV 878, J.S. Bach

O segundo dos três estilos de música de teclado proposto por Kircher compreende as danças encontradas por exemplo nas suítes (Moroney, 2002). A suíte de dança foi, segundo Moroney (1985), a principal forma de composição de música para cravo durante o período barroco, devido a compositores como Froberger e dos cravistas franceses como Jacques

Champion de Chambonnières, Louis Couperin e Jean Henri d'Anglebert, “que cultivaram este gênero até um alto grau de refinamento e expressividade” (Moroney, 1985, p. 5; Grout & Palisca, 2007, p. 352; ALBUQUERQUE, 2008, p. 73).

J.S. Bach também foi um grande expositor da música de dança tanto para cravo quanto para outras formações instrumentais. Podemos observar por exemplo suas Suítes Francesas, Suítes Inglesas, Abertura Francesa, Partitas para cravo solo (Moroney, 1985).

O termo francês “*suite*” que significa “aqueles que seguem” com a idéia de sucessão, começou a ser utilizado para fazer referência a um tipo de “conjunto de música em sucessão. Em 1557, o termo “*suite*” significava também um conjunto de “*branles*”, um tipo de dança popular na França do século XVI. Do século XVI ao século XVIII, o termo suite continuou tendo o sentido de peças seguintes. Observando amplamente, a suite pode ser considerada como um conjunto de peças pensadas para serem executadas do início ao fim em uma única execução (CARDOSO, 2019 *apud* FULLER, 2001).

Fuller (2001) observa que na música Europeia dos séculos XVII e XVIII, a suíte é um gênero de música instrumental que consiste em um conjunto de movimentos em um mesmo centro tonal, no qual alguns ou todos são baseados em formas e estilos de dança.

O terceiro estilo proposto pelo padre jesuíta, é o chamado *stylus phantasticus* e em seu *Musurgia Universalis* o definiu como

adequado aos instrumentos, é o mais livre e irrestrito método de compor, ele não é ligado a nada, nem a palavras nem a um tema harmônico; ele foi concebido para ostentar o engenho e a secreta razão harmônica, a engenhosidade das cláusulas harmônicas e dos contextos fugatos e pode ser encontrado em estilos composicionais como fantasias, ricercatas, tocatas e sonatas (KIRCHER, 1650, p. 585 *apud* BURMESTER, 2010, p. 72).

Esta definição fornecida por Kircher sugere que esse estilo foi o mais livre método de composição, por não estar atrelado a nenhum elemento musical pré-estabelecido que restringisse de alguma forma a criatividade do compositor (BURMESTER, 2010, p. 73).

Moroney também afirma que este estilo “não derivou nem do modelo de contraponto vocal e também de nenhum tipo de analogia com as suítes de danças instrumentais, mas da maneira pela qual os dez dedos podem se comportar pelo teclado” (ALBUQUERQUE, 2008, p. 75).

Prelúdios, *Toccatas*, Fantasias e outras obras neste estilo estão dentro dessa classificação e dão ao intérprete oportunidades para interpretação rítmica livre. Segundo Kroll, os dois principais gêneros deste estilo são representados pelo prelúdio *non mesuré* dos

compositores franceses, e pelas *toccatas* de Frescobaldi e Froberger (KROLL, 2004, p. 57 *apud* ALBUQUERQUE, 2008, p. 77).

De acordo com Bond, os prelúdios oferecem ao intérprete checar a afinação do instrumento, e demarcar a tonalidade das peças que serão tocadas. As obras neste estilo vão desde aquelas em que estão escritas apenas as alturas das notas, como acontece nos prelúdios *non-mésuré*, perpassando por aquelas que apresentam ritmo notado, entretanto são tocadas com flexibilidade, até os prelúdios do “*L’Art de Toucher le Clavecin*” de François Couperin. Os prelúdios acima citados devem ser tocados neste estilo improvisatório, a menos que esteja marcado como *mesuré* (BOND, 1997 *apud* ALBUQUERQUE, 2008, p. 77). Couperin explica:

Ainda que esses Prelúdios tenham sido escritos metricamente, existe, entretanto, um estilo de utilização que deve ser seguido. Eu me explico: Prelúdio é uma composição livre em que a imaginação se entrega tudo que a ela se apresenta. Mas, como é muito raro encontrar gênios capazes de criar de improviso, é preciso que aqueles que recorram a esses Prelúdios os toquem de uma maneira natural, sem se ater excessivamente à precisão do tempo; a menos que eu o tenha indicado explicitamente pela palavra *Mesuré*. Assim, pode-se arriscar afirmar que, dentre muitos assuntos, a Música (em comparação à Poesia) tem sua prosa e seus versos (FAGERLANDE *et al.*, p. 89, 2013).

Já nas *toccatas*, a notação é precisa, mas a execução é livre e expressiva, e pode ser observada uma bula de como tocá-las nos “*Avertimenti*” do compositor italiano Frescobaldi, publicado em 1637 (KROLL, 2004, p. 57 *apud* ALBUQUERQUE, 2008, p. 78).

Em relação as fantasias, C.P.E. Bach diz que: “É sobretudo através das fantasias, que não são feitas de passagens decoradas ou ideias roubadas, mas que se originam de uma boa alma musical, que o tecladista, melhor que qualquer outro instrumentista, pode exercer a eloquência e a arte de passar bruscamente de um afeto para outro (BACH, 1996, p.105).

3. PANORAMA SOBRE TRANSCRIÇÕES PARA CRAVO

No vasto repertório francês para cravo composto durante os séculos XVII e XVIII, encontram-se obras de importância que traduziram a música de outros instrumentos ou de orquestra para o cravo. Além de satisfazer as exigências do mercado amador, interessados em tocar excertos de óperas famosas em ambientes privados. Essas transcrições francesas em música para cravo também tiveram origem na necessidade de compor, acompanhar e tocar sozinho (RIVAL, 2014, p.4).

As transcrições para cravo foram muito comuns na França de 1689 a 1764 e executadas tanto na esfera pública como privada, e isso incluem tanto as transcrições orquestrais publicadas, como também as transcrições do repertório solistas, como por exemplo as famosas peças de *viola* de *Jean Baptiste-Antonie Forqueray*, as *Misses em Pièce de Clavecin* (1747) (RIVAL, 2014, p. 5). Segundo Chung, o repertório francês para cravo no século XVII inclui um número significativo de transcrições, principalmente da música orquestral de J. B. Lully, e que grande parte deste repertório pode ser encontrado nas *Pièces de Clavecin* (Paris, 1689) de J. H. D'Anglebert (CHUNG, 2003, p. 583).

A arte da transcrição para teclado na França e o seu estilo característico podem ter tido origem na metade do século XVII em paralelo com o desenvolvimento dos repertórios para alaúde e para cravo. Os cravistas estavam experimentando e transferindo o repertório do alaúde para o repertório do cravo, adotando características do seu repertório e seu estilo que passou a ser chamado de “*style luthé*”⁷ (RIVAL, 2014, 6), “*style brisé*” ou até “*broken chords*”. Em compositores como Chambonnières, d'Anglebert, Louis Couperin, François Couperin por exemplo, este estilo chegou em seu auge e passou a ser profundamente utilizado em todo o repertório clavecinístico francês, ultrapassando diferentes períodos e recebendo um status nacional e idiomático.

Temos ainda exemplos de compositores que transcreveram para cravo solo, J.B Forqueray com a transcrição de peças escritas para viola da gamba por seu pai A. Forqueray. Fugindo um pouco dos franceses, G.F. Handel transcreveu 60 aberturas de óperas e oratórios de sua autoria.

J.S. Bach foi um prolífero transcritor, tanto de sua própria música quanto da música de outros. Nesta transferência de material de um meio para outro, Bach atingiu um grau de excelência, tendo como norte “que a música não é feita para instrumentos, mas sim, os

⁷ Estilo alaudado (FAGERLANDE et al., p. 71, 2013).

instrumentos são feitos para a música” (BROMBILLA, 2013, p. 17-18 *apud* PAUL, 1953, p. 306). Em seu livro “Bach the Borrow”, Norman Carrel, , menciona que Bach possui uma quantidade significativa de auto arranjos com diferentes formações instrumentais de origem e destino, como por exemplo: instrumento solista para instrumento solista, de tecla para instrumento solista, de tecla para cantata, de concerto ou concerto grosso para cantata, de obra orquestral para cantata ou cantata para obra orquestral, de obra orquestral para tecla, de música de câmara para música de câmara com diferente orquestração, de ária ou motete para cantata/moteto/missa e de tecla para concerto, totalizando aproximadamente 400 exemplos, e 262 exemplos de obras em que o material musical vem de outros compositores como Reinken, Telemann, Vivaldi, Pachebel, Hermann, Vivaldi, os Marcellos⁸, Couperin, Corelli, Albinoni entre outros (RODRIGUES, 2011, p. 48).

No período em que Bach esteve em Weimar, entre 1708 e 1717, entrou em contato com o estilo veneziano de concerto transcrevendo obras de Vivaldi e outros compositores, tanto para cravo quanto para órgão, atuando na corte do Duque Wilhelm Ernst. Forkel, o primeiro biógrafo de Bach, diz que os concertos de violino de Vivaldi serviram de guia para o amadurecimento do seu processo composicional, e Boyd cita que essas transcrições serviram também para a instrução do seu aluno, o príncipe Johann Ernest de Weimar. É sabido que Johann Gottfried Walther, organista da época e que era professor do príncipe, também teria realizado transcrições, entretanto nunca dos mesmos concertos. Devido o interesse do príncipe Ernest pela música italiana, muitas partituras dos mais novos concertos italianos estavam disponíveis na biblioteca de Weimar, cujo acervo estava em constante renovação (BROMBILLA, 2013, p. 13-14, 18).

É na obra *16 Konzerte nach verschiedenem Meistern*⁹ (BWV 972-987), que se encontram dezesseis concertos transcritos para cravo solo e é onde podemos observar o alto grau de desenvolvimento de Bach na transcrição de concertos na forma italiana. Seis destes são concertos de Vivaldi originais para violino, três compostos pelo príncipe Johann Ernst, um de Alessandro Marcello, um de Benedetto Marcello, um de Giuseppe Torelli, um de Telemann e três de autoria desconhecida: concerto n. 1 em ré maior (BWV 972), transcrito a partir do concerto para violino de Vivaldi em ré maior op. 3 n. 9 (RV 230); concerto n. 2 em sol maior (BWV 973), transcrito a partir do concerto para violino de Vivaldi em sol maior op. 7 n. 8 (RV 299); concerto n. 3 em ré menor (BWV 974), transcrito a partir do concerto para oboé de

⁸ Os irmãos Marcellos, ambos compositores contemporâneos a Bach e Vivaldi: Alessandro Ignazio Marcello (1673-1739) e Benedetto Marcello (1686-1747).

⁹ 16 concertos de vários mestres.

Alessandro Marcello, segundo Shott este é particularmente famoso pelo seu belo andamento lento que Bach ornamentou com particular graça e elegância (SCHOTT, 2002, p. 75); concerto n. 4 em sol menor (BWV 975), transcrito a partir do concerto para violino em sol menor de Vivaldi (RV 316); concerto n. 5 em dó maior (BWV 976), transcrito a partir do concerto para violino de Vivaldi em mi maior op. 3 n. 12 (RV 265); concerto n. 6 em dó maior (BWV 977) de autoria desconhecida; concerto n. 7 em fá maior (BWV 978) transcrito a partir do concerto em sol maior op. 3 n. 3 (RV 310) de Vivaldi; concerto n. 8 em si menor (BWV 979), transcrito a partir do concerto em ré menor de Torelli; concerto n. 9 em sol maior (BWV 980), transcrito a partir do concerto em si maior (RV 381) de Vivaldi; concerto n. 10 em dó menor (BWV 981), transcrito a partir do concerto em mi menor op. 1 n. 2 de Benedetto Marcello; concerto n. 11 em si maior (BWV 982), transcrito a partir do concerto em si maior op. 1 n. 1 do príncipe Johann Ernst; concerto n. 12 em sol menor (BWV 983), de autoria desconhecida; concerto n. 13 em dó maior (BWV 984), transcrito a partir de um concerto do príncipe Johann Ernst; concerto n. 14 em sol menor (BWV 985), transcrito a partir do concerto em sol menor (TWV 51:g21) de Telemann; concerto n.15 em sol maior (BWV 986) de autoria desconhecida; concerto n. 16 em ré menor (BWV 987), transcrito a partir do concerto em ré menor op. 1 n. 4 do príncipe Johann Ernst.

Além das transcrições supracitadas, Bach ainda escreveu concertos para cravo, mais especificamente, 7 concertos para cravo e orquestra, 3 para dois cravos, 2 para três cravos e um para quatro cravos e segundo Grout e Palisca, “a maioria, se não a totalidade dos concertos para cravo são, com efeito, arranjos de composições para violino do próprio Bach ou de outros compositores” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 448). Esses concertos, Segundo Roger Fisk (1975) no prefácio da edição da Eulenburg do concerto em Fá menor, são arranjos/transcrições de outros como veremos a seguir. O concerto n. 1 em ré menor (BWV 1052) é provável que seja um arranjo de um concerto para violino na mesma tonalidade, porém de outro compositor; o concerto n. 2 em mi maior (BWV 1053) baseado num concerto para violino perdido; o concerto n. 3 em ré maior (BWV 1054) transposto a partir do concerto para violino em mi maior (BWV 1042) do próprio Bach; o concerto n. 4 em lá maior (BWV 1055), possível que tenha sido transcrito a partir de um concerto para *oboe d’amore* perdido; o concerto n. 5 em fá menor (BWV 1056) também transcrito a partir de um concerto para violino perdido. Seu segundo movimento é particularmente conhecido pela transcrição feita por Bach, para o arioso da cantata “Ich steh mit einem Fuss im Grabe”, para oboé e cordas; o concerto n. 6 em fá maior (BWV 1057), um arranjo do concerto de Brandenburgo n. 4 em sol maior, cuja instrumentação solista original é de duas flautas e violino. A parte do cravo deriva principalmente da parte do violino

solista e o concerto n. 7 em sol menor (BWV 1058) que deriva do concerto em lá menor para violino (RV 356) do compositor A. Vivaldi (FISKE, 1975). Ainda há também o concerto em lá menor para quatro cravos e orquestra que é um arranjo do concerto para quatro violinos em si menor (RV 580) também de A. Vivaldi. Também é importante apontar os cinco concertos para órgão solo (BWV 592-596), uma versão para cravo (BWV 592a) de um destes concertos, além do concerto BWV 597, de autoria duvidosa (BROMBILLA, 2013, p. 18).

Também podemos observar transcrições atuais, como por exemplo, quando Gustav Leonhardt transcreveu a *Chacone* da BWV 1004 de Bach, o CD “Rameau: *Symphonies à deux clavecins*”, gravado em 2012 por Pierre Hantai e Skip Sempé e também o CD *Originais e Transcrições*, gravado em 2017 por Marcelo Fagerlande e Ana Cecília Tavares, com transcrições de Maria Aida Barroso, Marcelo Fagerlande e Keneth Gilbert, entre outros exemplos.

4. RELATO DE EXPERIÊNCIA

A gravação do produto artístico (vídeos com as transcrições) foi realizada no dia 14 de dezembro de 2021, no Teatro Milton Baccarelli localizado no Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, das 8h às 17h, sob direção de gravação do técnico Wellington Lima.

Inicialmente as intenções eram que as gravações ocorressem na Concatedral São Pedro dos Clérigos, localizada em Recife – Pernambuco, pelo valor histórico que ela oferecia ao Movimento Armorial. Foi o local do primeiro concerto da Orquestra Armorial, em 1970 (AMARAL, 2015, p. 45).

Porém, devido a complicações relacionadas ao transporte do cravo do Departamento de Música da UFPE, as peças foram gravadas dentro da UFPE, facilitando a locomoção.

Os equipamentos utilizados para a gravação foram: para o vídeo em FullHd foram a filmadora Panasonic AG-AC30, a câmera DSLR Canon SL3, placa de gravação de vídeo ATEM MINI para fazer os cortes das cenas e para gravar todo material de vídeo usamos um computador Macbook Pro, utilizando o programa Obs Studio. Para a gravação de áudio foram utilizados os microfones condensadores Tascam TM-80 e Rode NTG-1, ambos conectados ao gravador Tascam DR-44WL, o áudio foi editado em estéreo com o programa Logic Pro X.

A equipe técnica que compôs a gravação foi composta por Wellington Lima, na produção audiovisual, gravação e edição, por Redeclebson Gomes como assistente de gravação e pelo Prof. Erasmo Estrada que ficou responsável pela regulagem e afinação do cravo durante toda a gravação.

O cravo utilizado foi o da UFPE, cópia de um *Taskin* construído por William Takahashi com dois manuais, dois registros de 8' pés, um registro de 4' pés e um registro de alaúde.

Durante o processo de transcrição procurei inserir elementos idiomáticos do cravo, tentando fazer uma aproximação entre os timbres orquestrais como por exemplo, os *pizzicatos* das cordas relacionando ao registro de alaúde do cravo. Alterações de altura, por exemplo precisaram ser feitas quando a região em que estava escrita no original não soava bem ao cravo ou apenas para variação timbrística. Todos esses detalhes poderão ser percebidos no ponto 4.2, nas análises das transcrições. Lembrando que essas variações de registo nas peças, não deve limitar a execução em cravos que não possuem essas possibilidades.

Outra dificuldade encontrada durante o trabalho foi a diferença entre as fontes

escolhidas: partitura editada pelo CPM, partitura original (quando encontrada) e registro fonográfico.

As partituras ficarão disponíveis aqui nos apêndices desta dissertação e na página do PROMUS, os vídeos ficarão no meu canal do *Youtube* e também na página do PROMUS.

4.1 Sobre o repertório escolhido

A escolha dos compositores foi feita inicialmente através de uma análise das composições presentes nos três livros publicados pelo Conservatório Pernambucano de Música, onde consta uma série de partituras editadas pelo mesmo, de vários compositores do período Armorial e através do gosto pessoal presente pelo repertório do Armorial. Uma primeira seleção de peças foi feita por nós, após este passo, decidimos por dois compositores de suma importância para o movimento: Clovis Pereira e Cussy de Almeida. Dentre tantas peças, o processo de escolha das seis músicas a serem transcritas se deu através das possibilidades que a mudança do meio musical, de orquestra para cravo, poderia nos trazer e também pela viabilidade de transcrição, como por exemplo, uma instrumentação muito grande ou muito pequena.

A peça *Mourão* de Guerra-Peixe e Clóvis Pereira, não está presente na coleção do CPM, mas por ser uma peça importante, conhecida e bastante executada por várias orquestras, grupos com formações variadas, pelo gosto pessoal do autor e por já ter executado algumas vezes com a orquestra na qual tocava durante o curso de bacharelado em cravo na UFPE, por conta disso sempre existiu o desejo de transcrevê-la para cravo solo.

Então, as peças a serem transcritas foram: Aboio (Cussy de Almeida), Cirandância (Cussy de Almeida), Cipó Branco de Macaparana (Cussy de Almeida), Mourão (Guerra-Peixe/Clóvis Pereira), Gavião (Clóvis Pereira) e Cantiga (Clovis Pereira).

Além dessas peças que foram incluídas outras peças ao produto final: Nordestinados (Cussy de Almeida) por se tratar de uma peça escrita para *cravo solo* no Armorial. “A obra aparece gravada por Dolores Portella Maciel no LP **Orquestra Armorial**, lançado pela gravadora 1975 (BARROSO, 2018, p. 108)”. BARROSO encontra no Youtube um depoimento de Dolores Portella, cravista armorial daquele período.

[...] é um tema nordestino adaptado ao instrumento cravo que tenta imitar uma viola sertaneja. Os registros corda dupla [sic] e simples (do cravo) são explorados pela apresentação das frases: a primeira vez, em corda dupla e a segunda em simples. Gravada no studio do Conservatório Pernambucano de Música, Recife

sem cortes nem emendas (BARROSO, 2018, p. 108 *apud* Youtube s/d)¹⁰.

Também foram adicionadas o Concerto em Ré Maior RV 230, presente no *L'Estro Armonico Opus 3 n. 9* composto por A. Vivaldi. e transcrito por J.S. Bach, e que faz parte dos *16 Konzerte nach verschiedenem Meistern, BWV 972-987*, e ainda uma seleção de peças transcritas por J.P. Rameau da sua suíte *Les Indes Galantes*.

4.2 Sobre os compositores e análise das transcrições

4.2.1 Cussy de Almeida

Cussy de Almeida era violinista de formação. Iniciou seus estudos com seu pai, Waldemar de Almeida, ainda na infância. Em 1950, se mudou para Recife onde foi aluno de Vicente Fittipaldi, depois seguiu para Paris, Genebra, Viena, Líbano, Atenas e Berlim para continuar seus estudos (ALVES, 2018, p. 27). Quando voltou ao Recife, em 1965, foi professor convidado das universidades federais da Paraíba e Rio Grande do Norte e professor convidado da Universidade Federal de Pernambuco e foi diretor do Conservatório Pernambucano de Música por 16 anos, onde em 1970 fundou a Orquestra Armorial de Câmara.

4.2.1.1 Aboio

É possível encontrar várias definições para o termo *Aboio*, como um canto improvisado pelos vaqueiros, em sua dissertação, BEZERRA (2014), diz que é um canto individual, em geral sem palavras, típicos do Nordeste do Brasil, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado para os currais ou no trabalho de guiar a boiada para a pastagem. É um canto ou toada um tanto dolente, uma melodia lenta e bem adaptada ao andar vagaroso dos animais. Ainda em BEZERRA (2014), numa análise que ele faz do tema do Aboio que aparece no *Benedictus* em uma parte do *Sanctos*¹¹, aparece a indicação de recitativo que sugere uma interpretação livre do ritmo mensurado, com o solista realizando um discurso calmo, dolente, sofrido e sem palavras (BEZERRA, 2014, p. 87). Ainda para o auxílio na performance inicial da peça encontramos em ALVARENGA (1938, p. 263), lentas melodias improvisadas, que se estendem infinitas e melancólicas.

As fontes utilizadas para a transcrição foram:

¹⁰ As palavras de Dolores Portella Maciel foram copiadas em comentário do site Youtube em 2017. Infelizmente a página com a publicação original não se encontra mais no ar (BARROSO, 2018, p. 112)

¹¹ Trechos da Grande Missa Nordestina composta por Clovis Pereira, estreada em 16 de dezembro de 1977 no Convento de São Francisco em João Pessoa. (AMARAL, 2015)

- Partituras editadas presentes *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco – 45 anos – Conservatório Pernambucano de Música* (2015a)
- Registro fonográfico: Orquestra Armorial v. 1 de 1975 e Orquestra Armorial – Direção de Cussy de Almeida de 1994 (BARZA, 2015a, p. 13; 15).
- Partitura original que só foi adquirida depois da transcrição pronta e gravada com o próprio editor, Sérgio Barza.

A formação instrumental encontrada nas duas fontes escritas eram as seguintes: na fonte original 2 flautas, violino I e violino II, viola, violoncelo, contrabaixo e berincello¹². Na partitura do CPM está 2 flautas, violino I A, violino I B, violino II A, violino II B, viola, violoncelo, contrabaixo e berincello. Acreditamos que essa classificação de A e B seja por conta dos *divisis* encontrados durante a música, como nesse trecho por exemplo:

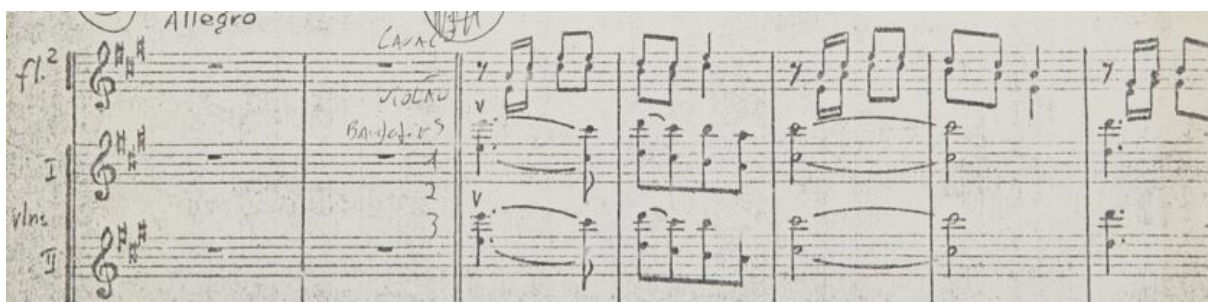


Figura 3: trecho do Aboio, edição original.

É interessante observar que o editor não utiliza do mesmo recurso nas flautas.

Há uma diferença entre os compassos iniciais entre as fontes, na gravação de 1975 o tema entra no quinto compasso, diferente partitura original, da partitura editada e da gravação de 1994, a qual seguimos.

¹² “O berincello é uma mistura de berimbau pernambucano com o violoncelo, lembrando o som característico do berimbau e o som áspero das rabecas e da viola da gamba do século XVIII [...] A idéia da criação desse instrumento surgiu pela necessidade de um instrumento que misturasse um “som velho” encontrado na viola da gamba e a busca pelo som popular do berimbau de lata, o marimbau, já redescoberto no Movimento e muito utilizado pelo Quinteto Armorial. [...] O berincello tem quatro cordas, sendo afinado um tom acima do violoncelo, por ser menor que este. Enquanto as cordas do violoncelo são dó-sol-ré-lá, as do berincello são ré-lá-mi-si. Quando tocado com o arco, produz som semelhante ao da rabeca popular e da viola da gamba. Quando percutido com a vareta, dá a impressão de ser um berimbau de lata, podendo ser manipulado com um vidrinho de comprimidos, afirma Cussy de Almeida. Para ele, os pontos interessantes do trabalho armorial são as descobertas, algumas por meio de pesquisa e outras por acaso” (ALVES, 2018, p. 27 *apud* NÓBREGA, 2000, p. 170)



Figura 4: compassos iniciais edição original.

Figura 5: compassos iniciais, edição do CPM.

Figura 6: compassos iniciais da transcrição para cravo solo.

Na transcrição, sugerimos que ao invés das notas estáticas, sejam usados acordes livres fazendo menção a música livre para teclas do século XVII, com os inícios de alguns *prelude non mesuré*. Ao iniciar a melodia, o acompanhamento presente na mão esquerda volta a ficar estático e só a partir das pausas volta a soar como acordes livres. Ao final da peça acontece a mesma configuração. Usamos o registro de alaúde para a mão esquerda afim de utilizar variação timbrística presente no cravo.

Nos compassos 25 e 45 encontramos discrepâncias entre as fontes. Na original o

compasso 26 ficou ilegível e não conseguimos diferenciar se era a nota si ou a nota lá, entretanto no compasso 45 é possível observar com clareza que é a nota si que está escrita (Fig. 7). Nos compassos 25 e 45 da fonte editada pelo CPM, encontramos um erro melódico/harmônico que não estaria dentro do âmbito armorial. As notas que deveriam estar escritas eram as notas ré e si, porém estão escritas as notas ré e lá (Fig. 8), igualmente como acontece nas gravações de 1975 e 1994 (Fig. 9). Assim, na nossa transcrição, optamos por manter o que está presente na partitura manuscrita e nas gravações consultadas (Fig. 10 e 11).



Figura 7: compasso 25 (partitura original), flautas, violinos I e II, violoncelo, e contrabaixo e compasso 45-46 (partitura original), violinos I e II, viola e violoncelo.

The image displays two pages of a musical score. The left page covers measures 25-26, and the right page covers measures 45-46. The instruments listed are Fl. I, Fl., Vln. I A, Vln. I B, Vln. II A, Vln. II B, Vla., and Vc. In the left page, measures 25-26 are highlighted in yellow for Fl. I, Vln. I A, Vln. I B, Vln. II A, and Vln. II B. In the right page, measures 45-46 are highlighted in yellow for Fl. I and in blue for Vln. I A, Vln. I B, Vln. II A, Vln. II B, Vla., and Vc.

Figura 8: compasso 25-26 (versão CPM), flautas, violinos, viola e violoncelo, e compassos 45-46 (versão CPM), flautas, violinos, viola e violoncelo.

Além do erro já comentado, nos compassos 25 e 45 o editor põe a nota *si* na primeira flauta e a nota *lá* nos demais instrumentos que apresentam a melodia principal, como aponta a figura 8.

A figura seguinte mostra o que ouvimos nas gravações de 1975 e 1994.

The image shows a single staff of music for measure 25. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The note 'si' (B) is highlighted with a blue box, indicating the transcription of the audio recording.

Figura 9: transcrição do áudio dos compassos 25-26 das gravações de 1975 e 1994.

E assim ficou em nossa transcrição:



Figura 10: transcrição para cravo solo, compasso 25-26.



Figura 11: transcrição para cravo solo, compasso 45-46.

A partir do compasso 21 melodia principal é posta na mão direita¹³. Nesses compassos as interferências das flautas foram suprimidas, porém aparecem enquanto a melodia principal está pausada¹⁴. Na mão esquerda o ritmo do berincello foi mantido juntamente com notas as longas originalmente feitas pelos segundos violinos, violas e violoncelos definindo a harmonia¹⁵.

¹³ Marcadores azuis.

¹⁴ Marcadores amarelos.

¹⁵ Marcadores laranjas.

Figura 12: edição CPM, compassos 21-26.

Figura 13: transcrição para cravo solo, compassos 21-32.

A partir da metade do primeiro tempo do compasso 27 as flautas, tocadas pela mão direita, transformadas agora em melodia principal¹⁶, são acompanhadas pela mão esquerda de uma forma que faz pensarmos no *Baixo de Alberti*¹⁷ pelos violinos juntamente com os violas e violoncelos completando a harmonia¹⁸. A linha do baricello foi excluída desta vez, valorizando

¹⁶ Marcadores azuis.

¹⁷ Um tipo de acorde “quebrado, ou de acompanhamento arpegiado, no qual as notas do acorde são apresentadas, da mais baixa à mais alta, à do meio e de volta a mais alta novamente.

¹⁸ Marcadores amarelos.

outras construções da peça. Neste trecho a mão direita utiliza o registro de alaúde, e a mão esquerda continua sendo executada no I' manual.

The image shows a page of a musical score for measures 27-29. The instruments listed on the left are Fl. I, Fl., Vln. I.A, Vln. I.B, Vln. II.A, Vln. II.B, Vla., Vc., Brcl., and Cb. The flute parts (Fl. I and Fl.) are highlighted in blue, and the string parts (Vln. I.A, Vln. I.B, Vln. II.A, Vln. II.B, Vla., Vc., Brcl., and Cb.) are highlighted in yellow. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature.

Figura 14: compassos 27-29 da partitura original. (flautas, violinos, viola, violoncelo, berincello e contrabaixo).

The image shows a transcription of measures 27-29 for Cravo solo. The top staff is labeled 'II' lute' and the bottom staff is labeled 'Cravo'. The lute part is highlighted in blue, and the cravo part is highlighted in yellow. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature.

Figura 15: compassos 27-29 transcrição para cravo solo.

Entre os compassos 33-40, condensamos a linha melódica das flautas e dos primeiros violinos. E como sugestão de performance, deve-se se tocar ligando as notas importantes, a fim de que soe num estilo mais clavecinístico. E neste trecho, a mão direita muda para o I' manual e o II' manual vai para o registro de alaúde possibilitando um diferencial timbrístico entre as partes da peça.

C

Cravo

Figura 16: transcrição para cravo solo, compassos 33-40.

Nos compassos 41-46 a melodia na versão para orquestra também no violoncelo e buscando novamente mudanças de timbres, a colocamos na mão esquerda e um dobramento para a parte mais grave lembrando do registro de 16'', um registro encontrado em alguns cravos históricos e nos cravos *Pleyel*, muito tocado pela cravista *Wanda Landowska*.

Vc.

Figura 17: solo de violoncelo, compassos 41-46.

Neste trecho em específico há uma troca maior de manuais, como podemos observar:

D

Cravo

Figura 18: transcrição para cravo solo, compassos 41-46.

Na parte do final do Aboio se repete da mesma forma que o início, a mudança está no tema que logo se inicia e não estão presentes os quatro compassos em que toca o berincello. Na transcrição para o cravo, dobramos a melodia para a parte mais grave, assim como fizemos anteriormente nos compassos 41 a 46, gerando novamente uma alusão ao registro de 16' pés, com os acordes tocados livremente, mas agora com uma diferença de reginação, ambas as

mãos tocadas no II' manual com registro de alaúde gerando um efeito de *diminuendo*.

The image shows a musical score for Cravo, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 53 and ends at measure 61. The second system starts at measure 62 and ends at measure 69. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system is marked 'II' lute' and 'I' lute'. The second system is marked 'livres'. The score features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with a large slur over the final measures.

Figura 19: transcrição para cravo solo, compassos 53-69.

4.2.1.2 Cirandância

Cirandância foi composta por Cussy de Almeida em 1969, porém só foi gravada dez anos depois (1979) no registro Orquestra Armorial – vol. 4 (ALMEIDA, 2003)¹⁹ e segundo Barza, marca presença na gravação de 1994, Orquestra Armorial – Direção de Cussy de Almeida (BARZA, 2015a, p. 15). Ainda segundo Almeida (2013), Cirandância foi composta para o I Festival Nordestino da Música, realizado em 1969, e pode-se considerá-la como testemunho das pioneiras experiências realizadas por um pequeno grupo de compositores pernambucanos formado inicialmente pelo próprio Cussy de Almeida, o maestro Clóvis Pereira e o violinista e também compositor Jarbas Maciel, e ainda Capiba e Guerra-Peixe, convidados posteriormente (ALMEIDA, 2013).

As fontes utilizadas para a transcrição foram:

- Partitura manuscrita, encontrada na biblioteca do CPM, juntamente com as separatas.
- Partitura editada presente no volume 1 da coleção Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco – 45 anos – Conservatório Pernambucano de Música (2015a);

¹⁹ Encarte do CD – GRUPO ORANGE Raízes Brasileiras gravado em 2003 (sob direção de Cussy de Almeida?)

- Registro fonográfico: Orquestra Armorial v. 4 de 1979 e Orquestra Armorial – Direção de Cussy de Almeida de 1994 (BARZA, 2015a, p. 13; 15).

A grade da partitura manuscrita apresenta: cordas (violinos, viola, violoncelo e contrabaixo), percussão, viola sertaneja e violão. Porém nas separatas manuscritas, se encontram além destas presentes na grade, as partes de flauta I e flauta II. Na partitura editada pelo CPM são: flauta I, flauta II, snare drum, bass drum²⁰, viola sertaneja, violão, violino I A, violino I B, violino II A, violino II B, viola, cello e contrabaixo.

A gravação de 1979²¹ é a que chega mais perto em relação a forma do manuscrito, já a gravação de 1994 é idêntica a partitura editada pelo CPM.

Nos primeiros oito compassos da peça, na edição do CPM o tema é apresentado apenas com acordes do violão em cada início de compasso, assim como na gravação de 1994. Porém no manuscrito, Cussy põe logo abaixo da pauta destinada ao violão, ritmo.

The image shows a musical score for two instruments: Viola Sertaneja and Violão. The Viola Sertaneja part is marked 'Solo' and consists of five measures of music. The Violão part consists of five measures of chords: Em, A7, Em, Bm7, and Em. The time signature is 2/4 and the key signature has one sharp (F#).

Figura 20: compassos iniciais, edição CPM.

The image shows a handwritten musical score for two instruments: Viola Sertaneja and Violão. The Viola Sertaneja part is marked 'Solo (Viola e Violão)' and consists of five measures of music. The Violão part consists of five measures of chords: Em, A7, Em, and Bm7. A rhythm line is written below the Violão part. The time signature is 2/4 and the key signature has one sharp (F#).

Figura 21: compassos iniciais, partitura manuscrita.

E na transcrição decidimos pela segunda opção, um acompanhamento com ritmo, mas com os acordes postos no segundo manual, com o registro de alaúde e menos notas nos acordes, tanto para que soe uma textura mais leve quanto para chegar mais próximo ao som produzido pelo violão. A mão direita é posta com a melodia apenas com o 8' principal sem

²⁰ Snare Drum em português, caixa e Bass Drum em português, bumbo.

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=jaTgqADTJv0>

acoplamento.

Figura 22: transcrição para cravo solo, compassos 1-8.

A partir do compasso 9 ao 11, o tema é dobrado entre os violinos, violas e o cello enquanto o contrabaixo acompanha com o ritmo de baião e assim fizemos, a mão direita com a melodia e a mão esquerda, desta vez numa textura com acordes mais cheios, soando mais rítmico e feroz. A registração sugerida é que os manuais sejam acoplados, observando que o segundo manual não esteja com o registro de alaúde, para que se tenha maior volume sonoro.

Figura 23: transcrição para cravo solo, compassos 9-12.

No trecho entre os compassos 14-21, enquanto a mão direita realizava a melodia onde adicionamos uma técnica chamada ornamentação compensatória²² no compasso 14 e preenchi a nota completando o acorde²³. Na mão esquerda, condensamos as vozes dos violinos e viola junto ao ritmo do contrabaixo preenchendo a harmonia e com sugestão que seja arpejado

²² Num instrumento como o cravo, onde o som some mais rápido que outros, a ornamentação compensatória serve para manter a nota soando.

²³ Marcador azul.

para que soe mais clavecinístico²⁴.

Figure 24 shows a musical score for a string ensemble. The staves are labeled Vln. S., Vlo., Vln. IA, Vln. IB, Vln. IIA, Vln. IIB, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *pp*. Chord symbols *Em*, *A7*, and *Em* are present. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a sharp sign.

Figura 24: nota que receberá a ornamentação compensatória e vozes a serem condensadas, compassos 13-17, edição CPM.

Figure 25 shows a musical score for a string ensemble. The staves are labeled Vln. S., Vlo., Vln. IA, Vln. IB, Vln. IIA, Vln. IIB, Vla., Vc., and Cb. The score includes chord symbols *F* and *B7*. A blue shaded area highlights a specific note in the Vln. S. staff, indicating it will be filled. The notation includes various note values and rests.

Figura 25: nota que será preenchida, compassos 18-21.

²⁴ Marcador amarelo.

Em nossa transcrição,

Figura 26: ornamentação compensatória, compassos 13-21.

No trecho que vai do compasso 24 ao 30 ao invés de continuarmos na mão esquerda com o ritmo feito pelo contrabaixo, colocamos acordes com arpejos escritos e com a sugestão de pedal de dedos para que soe mais e na mão direita preenchemos harmonicamente alguns trechos da melodia sugerindo também que fossem arpejados, como poderemos ver a seguir,

Figura 27: transcrição para cravo solo, compassos 23-31.

Em mais um trecho interessante de se observar, a partir do compasso 33 há uma mudança de tonalidade para mi maior, e acontece um dueto entre as flautas em terças²⁵, característica muito presente no repertório armorial, fazendo menção aos pífanos. E os violinos e violas acompanham com notas longas em *pizzicato*. Ao transcrever pusemos as duas flautas na mão direita em terças e tocadas no manual principal e a mão esquerda condensando os acordes em *pizzicato* no segundo manual com o registro de alaúde, uma oitava abaixo do que

²⁵ Marcador azul.

está escrito, lembrando as cordas friccionadas quando estão realizando o *pizz.* E para completar a harmonia, as notas longas do violoncelo e contrabaixo que são iguais. Em relação a registoção, já tendo feito a volta *D.S. al coda* fazemos todo esse trecho no segundo manual com registo de alaúde afim de que ocorra uma mudança na sonoridade.

The image shows a musical score for measures 33-44, divided into two systems. The first system (measures 30-36) is highlighted in light blue, and the second system (measures 37-44) is highlighted in light yellow. The instruments listed on the left are Fl. I II, Fl. II II, Cx., Zb., Vla. S., Vlo., Vln. IA, Vln. IB, Vln. IIA, Vln. IIB, Vla., Vc., and Cb. The score includes performance instructions such as "Solo pizz." and "D.C. al Coda".

Figura 28: compassos 33-44.

The image shows a musical score for a solo Cravo (lute). It consists of two systems of music. The first system, measures 33-38, is marked with a first ending bracket 'I' and the instruction 'II' lute'. The second system, measures 39-44, is marked with a second ending bracket '2.' and the instruction 'D.S. al Coda'. The score is written in G major and 3/4 time, with a treble and bass clef. The music features a mix of chords and single notes, with some slurs and dynamic markings.

Figura 30: compassos 33-44, transcrição para cravo solo.

Após as repetições *D.S. al coda* e *to coda* a tonalidade volta a mi menor, porém na partitura do CPM o editor não mudou a armadura de clave, permanecendo em mi maior, que seria soar ainda um sol sustenido. Mas observando a partitura original, a parte separata da flauta 2 e ouvindo as gravações, realmente é um sol bequadrado, confirmando a volta à tonalidade inicial. Pode-se observar isto na figura 13, no compasso 42 e 43.

A partir do compasso 44 o tema inicial retorna para terminar a peça, e seguimos da seguinte forma na transcrição: descemos primeiramente a mão direita, a mão esquerda desce na metade dobrando o tema, como forma de crescendo, a partir do compasso 49 tocamos de forma vigorosa acordes cheios para terminarmos no compasso 51.

4.2.1.3 Cipó Branco de Macaparana

Esta peça, segundo o próprio compositor, no encarte do CD do Grupo Orange, que ela “é bem representativa da música sertaneja do nordeste” (ALMEIDA, 2003). Ritmo alegre, forte e rápido de um vigoroso baião foi o meio ideal para Almeida, “com seus instrumentos mais nobres e representativos, a cor e o timbre dessa música iluminada pelo sol de uma herança moura e ibérica” (ALMEIDA, 2003). Viola de 10 ou 12 cordas, instrumentos de timbre iguais, segundo o compositor, flautas lembrando os pífanos e os violinos no estilo de rabecas da idade média, por exemplo (ALMEIDA, 2003).

As fontes utilizadas para a transcrição foram:

- Partitura manuscrita, encontrada na biblioteca do CPM, juntamente com algumas separatas e bem desorganizadas, parecendo não pertencer ao

mesmo arranjo. Acredito, que algumas daquelas partituras pertençam à Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, presente em uma gravação de 1984, estão presentes no arquivo as partes de bandolim 1, bandolim 2 e bandolim 3.

- Partitura editada presente no volume 1 da coleção Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco – 45 anos – Conservatório Pernambucano de Música (2015a);
- Registro fonográfico: Chamada de 1975 e Orquestra Armorial – Direção de Cussy de Almeida de 1994 (BARZA, 2015a, p. 13; 15).

Em relação a instrumentação, a partitura manuscrita e a edição do CPM estão bem próximas, na primeira temos: flautas, cordas, viola, violão e percussão. Na segunda, temos flauta I e flauta II, ganzá e zabumba (percussão), viola sertaneja, violino I e II, viola, violoncelo e contrabaixo, faltando apenas o violão que é apresentado no manuscrito.

Nos primeiros oito compassos da peça temos no início do segundo compasso um ré suspenso, tanto no manuscrito da viola caipira quanto na editada pelo CPM. Porém, ao ouvir este trecho na gravação, notamos a presença de um ré natural, e optamos por ele.

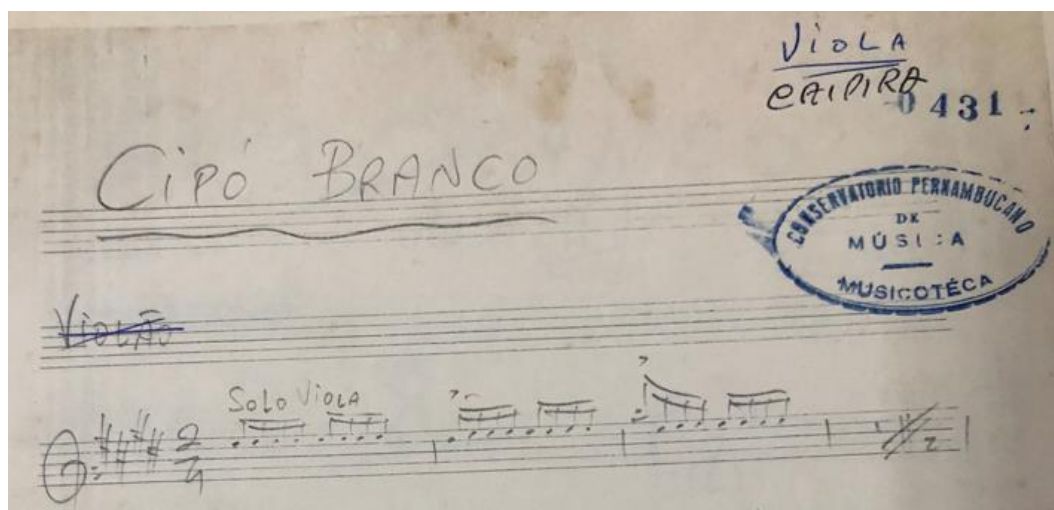


Figura 31: compassos iniciais, separata viola caipira, manuscrito.



Figura 32: compassos iniciais, transcrição para cravo solo.

No próximo trecho condensamos as vozes dos violinos, viola e violoncelo na mão direita, pusemos na mão esquerda o ritmo marcado do baião feito pelo contrabaixo. É importante observar que essas notas e ritmos repetitivos e a presença de ritmos nordestinos, nesse caso, o baião, estão dentre as características mais evidentes da música armorial para cravo (BARROSO, 2018, p. 108).

Figura 33: grade manuscrita, compassos 6 - 11.

Figura 34: transcrição para cravo, compassos 6-18.

No fim deste trecho, a partir do compasso 27, inserimos as interseções feitas pelos violino I e II, dobrando com as duas mãos.

Figura 35: violino I e violino II, compassos 27-30.

Neste trecho a transcrição para cravo solo ficou desta forma:

Figura 36: transcrição para cravo solo, compassos 27-30.

No trecho entre os compassos 31-34, a melodia torna-se homofônica e ao transcrever indicamos que fosse executado arpejado, e os compassos 31 e 32 especialmente colocados como modelo para os próximos trechos dos compassos 33 e 34.

Figura 37: manuscrito, compassos 31-34.

Figura 38: transcrição para cravo solo, compassos 31-34.

A partir do compasso 41 sugere-se um improviso, sendo na primeira vez solo da viola sertaneja e na segunda vez da flauta, informação essa é encontrada na grade, da viola sertaneja, violino, viola, contrabaixo e percussão, todas do manuscrito, por exemplo.

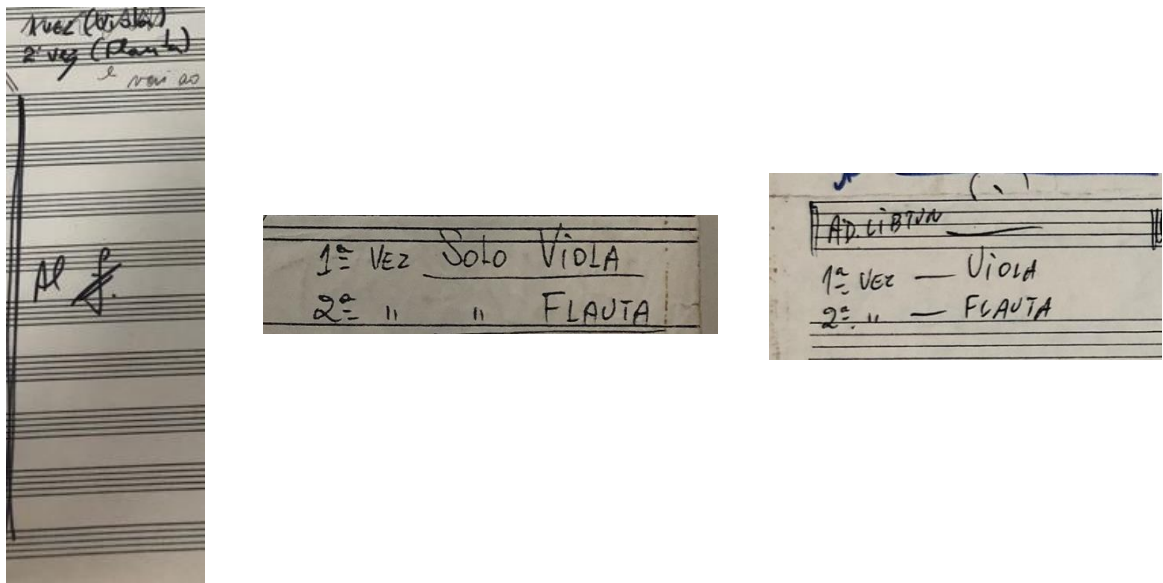


Figura 39: indicação de improviso na grade, parte do violino e parte do contrabaixo, ambas partituras manuscritas.

Porém, na edição do CPM e na partitura manuscrita dos primeiros, segundos e terceiros bandolins, que acreditamos ser da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, o “solo improvisado” aparece escrito. Contudo, é diferente tanto na gravação Chamada (1975) da Orquestra Armorial e da gravação de 1984 da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.

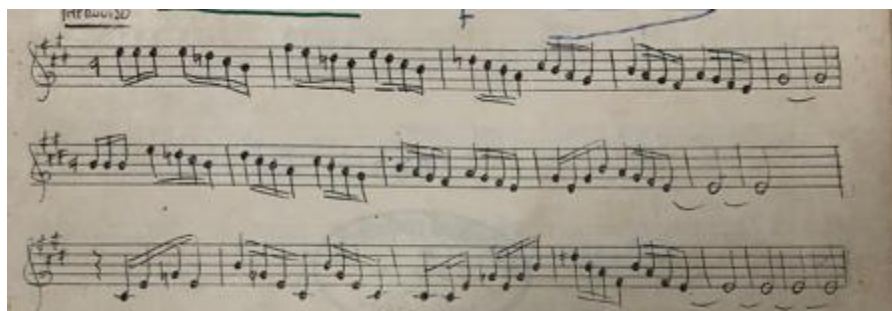


Figura 40: solo improvisado, bandolim III.

Ao transcrever para o cravo utilizamos ornamentação compensatória em alguns pontos, e pusemos a melodia presente tanto nas partes dos bandolins quanto das flautas da versão editada pelo CPM para o cravo na mão direita, e não mão esquerda segue-se o ritmo de baião.

A fim de que o interprete que não tenha familiaridade com esse tipo de repertório e com a prática de improvisação possa se situar, reproduzimos o solo improvisado presente nas

partes do primeiro, segundo e terceiro bandolim, o que não impede o interprete de realizar um improviso neste trecho. A seguir, a transcrição para cravo solo.

The image displays three systems of musical notation for a Cravo solo. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system starts at measure 40, the second at measure 45, and the third at measure 51. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand (treble clef) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a trill (tr) in the right hand. The left hand (bass clef) features a simpler rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Figura 41: solo improvisado, transcrição para cravo solo.

Como sugestão de interpretação, na volta, terminar o trecho e a peça com um simples *rallentando*.

4.2.1.4 Gavião

Infelizmente não encontramos esta partitura no acervo da biblioteca do CPM, logo, as fontes que foram utilizadas são,

- Partitura editada presente no volume 1 da coleção Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco – 45 anos – Conservatório Pernambucano de Música (BARZA, 2015a);
- Registro fonográfico: Gavião (1976), CD GRUPO ORANGE Raízes Brasileiras (2003).

A instrumentação presente na partitura editada pelo CPM é flautas, sax soprano,

violão I (subentendendo que existe violão II), viola sertaneja, violinos I e II, viola, violoncelo, contrabaixo e berincelo. No encarte do LP Gavião o título da peça não é apenas Gavião, e sim, Gavião cenas I e II voo e a caça.²⁶

No início da peça temos um ritmo que se repete até o compasso 10. Até o compasso 3 com o violão I e o berincelo e nos próximos viola sertaneja, contrabaixo e berincelo. No cravo este ritmo no início foi colocado apenas para a mão esquerda. Depois que as flautas entram, escolhemos manter o ritmo na mão esquerda e fazer a intervenção das flautas e o acorde feito pelo violão entre o que é tocado pelas flautas, ignorando as notas feitas pelas cordas no mesmo trecho.

© Conservatório Pernambucano de Música - 2015

Figura 42: edição CPM, compassos 1-10.

²⁶ Disponível em < https://www.discogs.com/pt_BR/release/7045797-Orquestra-Armorial-Gavi%C3%A3o> Acessado em 15.01.24

Na parte da transcrição para cravo solo:

Figura 43: transcrição para cravo solo, compassos 1-10.

A partir do compasso 11, o ritmo do violoncelo e da viola sertaneja se repetem até quase o fim da peça, quando aparece o novo ritmo, desta vez no berincelo, mesclamos os dois como proposta de variar ritmicamente o acompanhamento da peça.

Figura 44: ritmo repetido entre a viola sertaneja e o violoncelo, compassos 13-16.

Figura 45: ritmo berincelo, compassos 26-28.

Logo, na transcrição para cravo, temos:

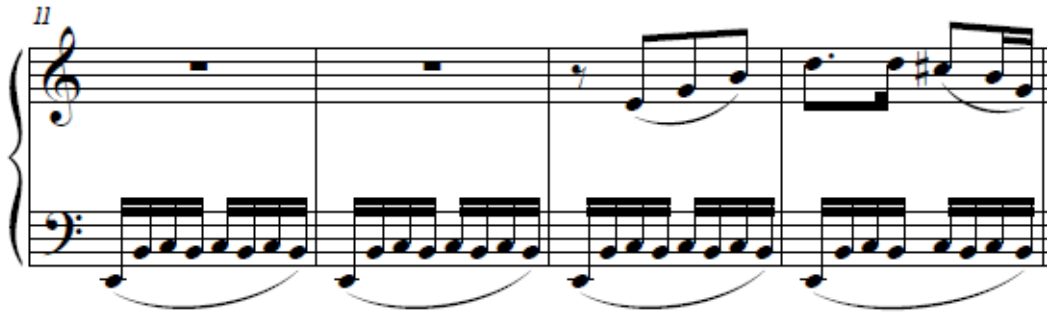


Figura 46: transcrição para cravo solo, com ritmos da viola sertaneja e violoncelo, compassos 11-14.

Figura 47: transcrição para cravo solo, ritmo mesclado entre a viola caipira, o violoncelo e o berinçelo, compassos 26-30.

Na parte que segue, o trecho *ad libitum*, interpretamos com um recitativo, se guiando pela harmonia. A mão direita segue fazendo o solo da flauta, enquanto a mão esquerda toca a junção das notas dos acordes do violão e as notas longas das cordas. Como sugestão interpretativa, além de arpejar os acordes, rebatê-los onde for conveniente, como num recitativo.

44 Ad Libitum

Cravo

45

Cravo

46

Cravo

Figura 48: trecho ad libitum, transcrição para cravo solo, compassos 43-46.

A partir do próximo trecho, o tema inicial volta, e ao transcrever, optamos por manter a melodia na mão direita no primeiro manual e a mão esquerda no segundo Manual com o registro de alaúde, a fim de causar um diminuendo. Ao fim, a partir da segunda casa, após o *ritornelo*, iniciamos a mão direita com acordes mais cheios, e a cada compasso diminuíamos a quantidade de notas, terminando ambas as mãos com apenas a nota lá no segundo manual com o registro de alaúde, causando também um sensação de diminuendo.

49

Cravo

58

Cravo

II lute

Figura 49: parte final, transcrição para cravo solo.

4.2.2 Clóvis Pereira

Quando chegou ao Recife, vindo de Caruaru e trazendo de lá seus estudos de iniciação musical (teoria e solfejo) que teve seu pai como instrutor e as primeiras aulas de piano com sua professora, Djanira Barbalho, carregava ainda, sua experiência autodidata em tocar a gaita de boca. Ao chegar no Recife, continuou seus estudos de piano com o Prof. Manuel Augusto dos Santos no Conservatório Pernambucano de Música (BEZERRA, 2014, p. 10).

Estudou harmonia, composição e orquestração com o compositor fluminense Guerra-Peixe que além de trabalhar na Rádio Jornal do Comércio, pesquisava as manifestações musicais populares de Pernambuco. Clóvis também trabalhou como pianista na Rádio Jornal do Comercio, onde começa a realizar arranjos, orquestrações e composições para os programas da referida rádio. Foi professor de Teoria Musical e Harmonia nas Universidades do Rio Grande do Norte e da Paraíba em 1964, e no mesmo ano ingressou na Orquestra Sinfônica do Recife²⁷ (BEZERRA, 2014, p. 11).

4.2.2.1 Mourão

A história desta peça nasce duas décadas antes do Movimento Armorial, segundo Amaral, após o concerto inaugural do Movimento Armorial, Clóvis começa a trabalhar novamente em uma partitura de um pequeno *jingle* criado por Guerra-Peixe em 1951-1952 para ilustrar uma série de programas sobre a vida de Lampião na Rádio Jornal, *De viola e rabeca*. Em duas cartas enviadas ao compositor fluminense, Ariano Suassuna disse

que o tratamento dado à peça era muito simples e pediu que fosse dada permissão a Clóvis para adaptá-la para orquestra de câmara, dado o potencial da partitura, e que fosse dado o nome de “mourão”, uma forma de construção de versos de cantoria e que segundo Clóvis, o título *De viola e rabeca* nem era conhecido na época na rádio, era um nome qualquer (AMARAL, 2015, p. 52–53).

Guerra-Peixe consentiu e foi feita uma primeira versão de *Mourão* – cuja partitura está perdida – e era apenas para duas flautas, violão e percussão. Com a inauguração da Orquestra Armorial, Clóvis investiu a segunda versão para cordas e percussão, estreada em 1971. Entendemos, que a versão feita por Clóvis, não trata-se apenas de um mero arranjo, mas sim de uma “intervenção autorizada que deu novas características à partitura e se configurou

²⁷ Para mais informações sobre a trajetória do compositor Clóvis Pereira, ver (AMARAL, 2015).

uma coautoria, o que só foi reconhecido publicamente na década passada, mesmo com a resistência da herdeira de Guerra-Peixe” (AMARAL, 2015, p. 53). O *Mourão* como está, não é de Guerra-Peixe, apenas a linha melódica (AMARAL, 2015, p. 53).

A estreia foi em 5 de junho de 1971, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com interpretação da Orquestra Armorial, sob regência do próprio Clóvis Pereira.

A partitura utilizada trata-se de uma edição presente no arquivo da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Pernambuco, e infelizmente não tive acesso à partitura manuscrita. Não encontrei nenhuma gravação daquela época, sendo então a partitura editada do arquivo da UFPE, a única fonte para a transcrição.

Ao iniciar a transcrição já podemos ver que o contrabaixo toca em pizzicato, a mão esquerda toca no segundo manual com o registro de alaúde, enquanto a mão direita condensa as vozes do violino II e da viola.

Mourão
Orquestra de Cordas

Allegro Moderato

The image shows a musical score for the piece 'Mourão' for a string orchestra. It includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is 'Allegro Moderato' and the dynamic is 'mf'. The Contrabaixo part is marked 'pizz.' for pizzicato. The score covers measures 1 through 4.

Figura 50: partitura orquestra, compassos 1-4.

Na nossa transcrição,

The image shows a musical score for the piece 'Mourão' for solo Cravo. It includes staves for Cravo (Solo). The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is 'Allegro Moderato' and the dynamic is 'mf'. The Cravo part is marked 'I' and 'II' lute'. The score covers measures 1 through 4.

Figura 51: transcrição para cravo solo, compassos 1-4.

Nos próximos compassos pusemos a mão direita do cravo tocando a parte do violino, inclusive as notas lá, que ficam se repetindo durante todo o trecho, e só tocada no cravo onde era possível muscularmente falando. Na mão esquerda condensamos as vozes das cordas em acordes tocados no registro de alaúde, tocando-os com forte e enérgicos acompanhando a melodia. Como a peça se trata de um rondó, esse trecho se repete várias vezes durante a peça e o caracterizamos da mesma forma. Podemos observar neste trecho.

6

Vln. I
f

Vln. II
pizz.
f pizz.

Vla.
f pizz.

Vc.
f

Cb.
f

Figura 52: partitura orquestra, compassos 6-8.

6

Cravo

Cravo

11

Figura 53: transcrição para cravo solo, compassos 6-13.

Em alguns trechos, preenchemos os baixos com acordes, como por exemplo nos compassos 39-44.

Figura 54: transcrição para cravo solo, compassos 38-45.

Do compasso 74-77 suprimimos as vozes da viola, violoncelo e contrabaixo para valorizar a intervenção em terças das flautas.

Figura 55: transcrição para cravo solo, compassos 74-77.

A partir do compasso 79 o interprete pode ter um pouco mais liberdade na execução, pois na versão original, o trecho é um solo para violino. Os acordes da mão esquerda são a junção das notas das cordas, lembrando que no cravo, soam mais se forem arpejados.

Figura 56: transcrição para cravo solo, compassos 79-84.

A partir da última repetição do tema, compasso 141, colocamos acordes com mais

notas, voltando a uma textura mais forte e enérgica. Na nota longa presente no compasso 146 e 147 usamos de ornamentação compensatória, e terminando com bastante determinação, força e energia, com as duas mãos em uníssono.

Figura 57: transcrição para cravo solo, compassos 140-150

Figura 58: transcrição para cravo solo, compassos 156-159.

4.2.3 Cantiga

Cantiga, segundo Amaral (2015) constitui-se de uma obra para orquestra de câmara, escrita em 1971. A data de estreia não é conhecida e embora ela ter sido estreada na versão para orquestra, Amaral diz que a partitura original é para piano (AMARAL, 2015, p. 138).

No arquivo da biblioteca do CPM, encontramos uma partitura manuscrita com a seguinte instrumentação, flautas, violino 1, 2 e 3, viola, cello, contrabaixo, viola caipira, cravo e percussão. No frontispício da manuscrito da grade está com o nome *Cantoria* riscado, e logo abaixo *Cantiga*. Na parte do cravo está, *Cantoria ou Cantiga?*

As fontes utilizadas para a transcrição foram:

- Partitura manuscrita, encontrada na biblioteca do CPM, contendo a instrumentação citada acima.

- Partitura editada presente no volume 2 da coleção Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco – 45 anos – Conservatório Pernambucano de Música (BARZA, 2015b);
- Registro fonográfico: Chamada de 1975, e Orquestra Armorial – Direção de Cussy de Almeida de 1994 (BARZA, 2015a, p. 13; 15).

Na transcrição dessa peça, utilizamos bastante a própria parte de cravo presente na obra original. Ter esta partitura escrita para cravo disponível, se torna ainda mais interessante pelo fato de que pode nos aproximar do que os compositores pensavam em relação a escrita para o instrumento durante o período armorial²⁸. Já no início com este solo entre a flauta e o violoncelo, feitos cada um por uma mão, mantivemos as intervenções dos acordes feitos pelo cravo. A partir do quarto tempo do compasso 8, o tema e o acompanhamento são divididos entre as mãos. Observemos na imagem a seguir.

²⁸ Nos três volumes de partituras editadas pelo Conservatório Pernambucano de Música é possível encontrar outras composições que continham uma partitura específica para cravo em sua orquestração, são estas: de Cussy de Almeida, o Kyrie e o Glória da Missa Sertaneja, de Radamés Gnattali, Mulher Rendeira (Variações sobre um Tema Nordestino) e de Clóvis Pereira, além de Cantiga, a obra No Reino da Pedra Verde.

Lento
solo

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the tempo is marked 'Lento' and 'solo'. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta 1:** Features a melodic line with a *mp* dynamic marking.
- Flauta 2:** Remains silent throughout this section.
- Viola Caipira (10 cordas):** Remains silent throughout this section.
- Cravo:** Provides harmonic support with chords, marked with a *p* dynamic.
- Percussão:** Includes Caxixi, Chimbal, and Bumbo, with a rhythmic pattern indicated by vertical lines.
- Violino I, II, III:** All three violin staves are silent.
- Viola:** Remains silent throughout this section.
- Violoncelo:** Features a melodic line with a *mp* dynamic marking.
- Contrabaixo:** Remains silent throughout this section.

Figura 59: início da peça que nos mostra os acordes do cravo tocados entre os solos, partitura editada do CPM

2
CANTIGA

The musical score for 'CANTIGA' is presented in a multi-staff format. The instruments included are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violin III (Vln. III), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score begins with a measure number '2' and a section title 'CANTIGA'. The Flute 1 part starts with a melodic line that is then divided into two hands. The Violin I and II parts enter with a melodic line marked 'mf' and 'cresc.'. The Viola part enters with a melodic line marked 'cresc.'. The Violoncello part enters with a melodic line marked 'mf' and 'cresc.'. The Contrabasso part enters with a melodic line marked 'cresc.'. The Violin III part enters with a melodic line marked 'cresc.'. The Viola part also has a melodic line marked 'cresc.'. The Violoncello part has a melodic line marked 'mf' and 'cresc.'. The Contrabasso part has a melodic line marked 'cresc.'. The Violin I and II parts have a melodic line marked 'mf' and 'cresc.'. The Violin III part has a melodic line marked 'cresc.'. The Viola part has a melodic line marked 'cresc.'. The Violoncello part has a melodic line marked 'mf' and 'cresc.'. The Contrabasso part has a melodic line marked 'cresc.'. The score also includes markings for 'GTM' and 'CTM' above the Violin I and II staves, and 'cresc.' below the Violoncello and Contrabasso staves. A 'Tutti' marking is present above the Violoncello staff.

Figura 60: trecho em que o solo passa a ser acompanhado e na transcrição será dividido entre as mãos, partitura editada do CPM.

CANTIGA 3

The musical score is for a piece titled "CANTIGA" on page 3. It features the following instruments and parts:

- Fl. 1:** Flute 1, starting with a *mp* dynamic.
- Fl. 2:** Flute 2, mostly silent.
- V10:** Violoncello (Cello), with markings for *Brs*, *Emb*, and *D*, and a *decresc.* dynamic.
- Crv.:** Piano, with *decresc.* and *mp* dynamics.
- Perc.:** Percussion, mostly silent.
- Vln. I, II, III:** Violins I, II, and III, all marked *decresc.*
- Vla.:** Viola, marked *decresc.*
- Vcl.:** Violoncello (Cello), marked *decresc.* and *mp*, with a *solo* marking.
- Cb.:** Contrabasso (Double Bass), marked *decresc.*

Figura 61: trecho em que o solo passa a ser acompanhado e na transcrição será dividido entre as mãos, partitura editada do CPM.

Observemos a transcrição para cravo solo.

Cravo

Cravo

Cravo

Allegro

II'

I' + II'

II

II' lute

Figura 62: transcrição para cravo solo, compassos 1 -17.

A partir do compasso 20 mantivemos o solo do cravo, onde a mão esquerda executa o ritmo do contrabaixo juntamente com a harmonia presente na parte solo do cravo, permanecendo assim até o compasso 28.

Crav.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Vcl.

Cb.

solo

mf

mf

mf

mf pizz.

mf

Senza arco

Figura 63: parte da orquestra, com início do solo para cravo e ritmo no contrabaixo.

Os solos para violino, e os para flauta, foram colocados para a mão direita enquanto a esquerda matinha o ritmo. Vejamos este exemplo presente no compasso 44 de um solo para violino, com cordas duplas.

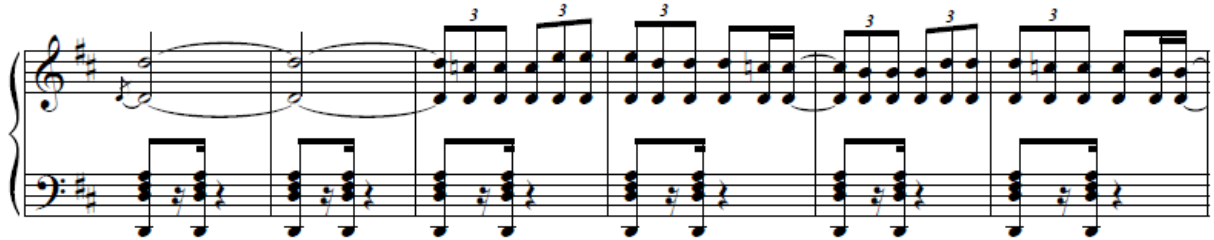


Figura 64: transcrição para cravo solo, compassos 44-49.

E neste trecho, com solo em terças para as flautas a partir do compasso 77, vejamos.

Figura 65: transcrição para cravo solo, compassos 76-83.

A partir da metade do compasso 130 o tema do trecho lento volta, com solo dos violinos e acompanhamento da viola caipira e do cravo, depois apenas com as cordas. Durante a transcrição combinamos as notas da viola caipira e do cravo, e condensamos as vozes das cordas e criamos um acompanhamento. Logo em seguida o tema do *allegro* volta e a peça termina com um caráter forte e brilhante.

Consideremos a transcrição para cravo observando estes detalhes.

129

Cravo

Musical score for Cravo, measures 129-134. The score is in G major and 3/4 time. Measure 129 features a complex chordal texture in the right hand with a long note, while the left hand plays a simple bass line. The key signature changes to D major in measure 130, and the time signature changes to 2/4 in measure 131. The piece concludes with a final chord in measure 134.

135

Cravo

Musical score for Cravo, measures 135-139. The score is in D major and 2/4 time. The right hand plays a steady eighth-note melody, and the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece ends with a final chord in measure 139.

140

Cravo

Musical score for Cravo, measures 140-144. The score is in D major and 2/4 time. The right hand plays a steady eighth-note melody, and the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece ends with a final chord in measure 144.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização desta pesquisa demonstra mais um pouco da riqueza musical e cultural nordestina. Viver em Recife e usufruir dessa efervescência cultural que nós temos é de um aprendizado enorme. Na música armorial em específico temos tido diversos compositores e arranjadores atuais que possuem interesse em escrever música no estilo armorial para flauta doce e cravo, ou só para cravo. Por exemplo, Dierson Torres, Flávio Soares, Lucia Helena Cysneiros, Linduíno Pitombeira e Evandro Jorge. Grupos como o Duo Alfenim, composto pelas professoras Daniele Cruz Barros e Maria Aida Barroso, ambas docentes do departamento de música da UFPE, e que executam música de caráter armorial, tanto composições novas, como músicas do período arranjadas para o duo. Temos um duo, eu e Lucas Barbosa, flautista e tocamos repertório armorial e choros, por exemplo. Um outro duo, comigo e o também flautista doce Tiago Rodrigues tocando frevo para flauta doce e cravo.

O material resultante deste trabalho, as partituras transcritas e as gravações em vídeo são dirigidas a professores, estudantes avançados ou não, cursos de cravo, tanto em universidades quanto em escolas de nível médio e técnico.

Que os resultados dessa pesquisa, despertem o interesse e curiosidade entre os cravistas, alunos de cravo e professores de cravo, para o uso da criatividade e da liberdade musical que sempre esteve presente na formação dos músicos antes da era conservatorial para além dos moldes tradicionais de ensino de música. E como diz Harnoucourt, “aparentemente, sem qualquer reflexão, são utilizados na educação musical atual princípios teóricos que há centro e oitenta anos faziam sentido, mas que, hoje em dia, não se compreendem mais” (HARNONCOURT, 1993, p. 31).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, C. F. **A Formação do Cravista no Brasil: Um Estudo sobre História, Técnicas e Habilidades.** 2008. 231p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ALVES, A. E. da S. **Música, identidades culturais e categorias estéticas: a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, 1984-87.** 2018. 168 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

AMARAL, C. E. **Clóvis Pereira: NO REINO DA PEDRA VERDE.** 1. ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2015. 236 p.

BACH, C. P. E. **Ensaio sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado.** Tradução: Fernando Cazarini. São Paulo: UNESP, 1996. 456 p. Tradução de: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlim, 1753.

BARROSO, M. A. F. S. O cravo no Recife e o Movimento Armorial. In: **Anais do XIV Semana do Cravo.** Marcelo Fagerlande (Ed.), Mayra Pereira (Co-Ed.) Rio de Janeiro. XIV Semana do Cravo, Rio de Janeiro, 2018. p. 55-62.

BARROSO, M. A. F. S. O Cravo Armorial: identidades sonoras. In: **Anais da XV Semana do Cravo.** Marcelo Fagerlande (Ed.), Mayra Pereira (Co-Ed.). Rio de Janeiro: UFRJ. Escola de Música, 2019, p. 103-112.

BARZA, S. N. (org.). **Oquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: partituras editadas.** v. 1. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2015.

BARZA, S. N. (org.). **Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: partituras editadas.** v. 2 ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2015.

BEZERRA, J. R. A. **Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira: estudo para interpretação.** 2014. 95f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

BORÉM, Fausto. "**Pequena história das transcrições**", **Polifonia**, v. 2, 1998.

BOTA, J. V. **A Transcrição Musical como Processo Criativo.** 2008. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, Campinas, 2008.

BROMBILLA, M. C. **O concerto RV 199 de Antonio Vivaldi: uma transcrição para violão segundo os procedimentos utilizados por J. S. Bach no concerto BWV 973.** 2013. 175 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

BURMESTER, H. R. B. **Aspectos do Stylus Phantasticus nas tocatas para tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger (c. 1580-1651).** 2010. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música) - UFPR, Curitiba, 2010.

CARDOSO, P. R. **A Suite de Clavecin de Alex Voormolen: contextualização, análise e adaptação para cravo de cópia histórica.** 2019. 298 f. Dissertação (Mestrado em Música) -

Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

CHUNG, D. "Lully, D'Anglebert and the transmission of 17th-century French harpsichord music", **Early Music**, 2003.

COLLINS, P. **The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of North German Baroque**. 1st ed. New York: Routledge, 2005. 229 p.

FAGERLANDE, M. (org.). **Tratados e Métodos de Teclado: Sancta Maria (1565), Frescobaldi (1637), Couperin (1717) e Rameau (1724)**. Tradução de Marcelo Fagerlande, Ana Cecília Tavares, Clara Albuquerque, Maria Aida Barroso, Mayra Pereira. Rio de Janeiro, UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2013.

FAGERLANDE, M. Originais e transcrições: a liberdade de um repertório para dois cravos. In: **Anais da XIV Semana do Cravo**. Rio de Janeiro: PROMUS UFRJ, 2017. p. 23-28.

FAGERLANDE, M. Bach e o retorno do cravo. In: **Anais da XV Semana do Cravo**. Marcelo Fagerlande (Ed.), Mayra Pereira (Co-Ed.). Rio de Janeiro: UFRJ. Escola de Música, 2019, p.157-169.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. **História da Música Ocidental**. 5. ed. Tradução: Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007. 762 p.

HARNONCOURT, N. **O DIÁLOGO MUSICAL: Monteverdi, Bach e Mozart**. Tradução: Luiz Paulo Sampaio. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. 259 p.

JUDD, R., "Italy". In: SILBIGER, A. (Org.), **Keyboard Music before 1700**, 2nd ed. New York: Routledge, 2005. p. 222-299.

LEDBETTER, D. **Bach's Well-tempered Clavier: The 48 preludes and fugues**. 1st ed. New Haven and London: Yale University Press, 2002. 414p.

MORONEY, D., "Keyboard". In: BURTON, A. (Org.), **A Performer's Guide to Music of the Baroque Period**. 1st ed. London: The Associated Board of The Royal Schools of Music, 2002. p. 49-66.

PEREIRA, F. V. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. 302 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RIBEIRO, C. A. B. **A clarineta e seus congêneres na obra de Villa-Lobos: transcrições e proposição de performance**. 2018. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

RIVAL, J. G. **Keyboard transcriptions of orchestral works by M. Marais and J. Ph. Rameau**. 2014. 28 f. Royal Conservatoire The Hague, 2014.

RODRIGUES, P. J. A. F. **Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico**. 2011. 444 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

SCHOTT, H. **Playing the Harpsichord**. 3rd ed. Mineola, New York: Dover, 2002. 240p.

SOUZA, L. C. Q. de. O cravo e as mudanças curriculares do bacharelado em instrumento da

UFPE. In: **Anais da XIV Semana do Cravo**. Marcelo Fagerlande (Ed.), Mayra Pereira (Co-Ed.) Rio de Janeiro. XIV Semana do Cravo, Rio de Janeiro, 2018. p. 65-70.

SWAIN, J. P. **Historical Dictionary of Baroque Music**. 1st ed. Maryland: Scarecrow Press, 2013. 394p.

SWAIN, J. P. **Historical Dictionary of Sacred Music**. 1st ed. Maryland: Scarecrow Press, 2006. 331p.

TEIXEIRA, T. J. **As 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone: registro fonográfico das transcrições para clarinete baixo**. 2018. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO PARA CRAVO SOLO DA PEÇA ABOIO
(CUSSY DE ALMEIDA)

Score

Aboio

Cussy de Almeida
Transcrição para Cravo Ladson Matos

Cravo

Lento

A

II' lute

*acordes livres

9

Cravo

19

B

Allegro

II' lute

I'

Cravo

27

II' lute

Cravo

C

I'

II' lute

Cravo

2
D

Aboio

Cravo

II' lute

I'

II' lute

47

I'

II' lute

I'

II' lute

*acordes

55

Cravo

livres

64

Cravo

APÊNDICE B – TRANSCRIÇÃO PARA CRAVO SOLO DA PEÇA
CIRANDÂNCIA (CUSSY DE ALMEIDA)

Score

Cirandancia

Cussy de Almeida (1969)
Transcrição para cravo solo por Ladson Matos

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

I'

II' lute

I' + II'

I' + II'

II' lute

1. *tr*

2. I' + II'

II' lute

2

Cirandancia

Cravo

* pedal de dedos

* pedal de dedos

Cravo

1.

2.

I'

Cravo

To Coda

1.

2.

Cravo

D.S. al Coda

Cravo

f

APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO PARA CRAVO SOLO DA PEÇA CIPÓ
BRANCO DE MACAPARANA (CUSSY DE ALMEIDA)

Cravo

Cipó Branco de Macaparana

Cussy de Almeida

Trascrição pra Cravo por Ladson Matos

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

2

Cipó Branco de Macaparana

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

Cipó Branco de Macaparana

3

Cravo

64

69

75

D.S. al Fine

**APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO PARA CRAVO SOLO DA PEÇA GAVIÃO
(CUSSY DE ALMEIDA)**

Cravo

Gavião: cenas I e II voo e a caça

Cussy de Almeida

Transcrição para Cravo Solo por Ladson Matos

2

Gavião

Cravo

31

II' lute

Cravo

38

II' lute

I'

II' lute

Cravo

44

Ad Libitum

3

5

Cravo

45

5

Cravo

46

7

8

Gavião

3

Cravo

47

6

a tempo

II' lute

Cravo

49

1'

II' lute

Cravo

58

1.

2.

1'

II' lute

II' lute

APÊNDICE E – TRANSCRIÇÃO PARA CRAVO SOLO DA PEÇA MOURÃO
(CLÓVIS PEREIRA)

Score

Mourão

Guerra-Peixe/Clovis Pereira

Transição para Cravo por Ladson Matos

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

II' lute

2 Mourão

Cravo

27

Cravo

32

II' lute

Cravo

38

I'

Cravo

46

I'

Cravo

53

I

I'

II

Mourão

3

Cravo

58

II' lute

I'

Cravo

Cravo

69

II' lute

Cravo

Cravo

4

Mourão

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

Detailed description of the musical score: The score is for a Cravo (harpsichord) and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 84, 88, 92, 96, and 102 are indicated at the start of each system. The first system (measures 84-87) features a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with block chords. A first fingering (I') is marked above the treble staff in measure 85. The second system (measures 88-91) continues the melodic pattern in the treble and block chords in the bass. The third system (measures 92-95) introduces a 'II' lute' fingering in the bass staff in measure 93. The fourth system (measures 96-101) shows a more complex melodic line in the treble with some accidentals and a steady bass accompaniment. The fifth system (measures 102-105) includes a trill (tr) in the treble staff in measure 103. The score concludes with a final cadence in the fifth system.

Mourão 5

Cravo

107

Cravo

112

Cravo

117

Cravo

122

Cravo

128

Cravo

6 Mourão

Cravo

Musical score for Cravo, measures 133-140. The piece is in D major and 3/4 time. The right hand features melodic lines with trills (tr) and a section marked 'lute'. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Cravo

Musical score for Cravo, measures 140-146. The right hand has a continuous sixteenth-note pattern. The left hand features block chords and rests.

Cravo

Musical score for Cravo, measures 146-151. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand uses block chords and eighth-note accompaniment.

Cravo

Musical score for Cravo, measures 151-156. The right hand features sixteenth-note patterns with some rests. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Cravo

Musical score for Cravo, measures 156-162. The right hand has a long melodic line with a slur. The left hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests.

APÊNDICE E – TRANSCRIÇÃO PARA CRAVO SOLO DA PEÇA CANTIGA
(CLÓVIS PEREIRA)

Score

Cantiga

Clóvis Pereira

Transcrição para Cravo Solo por Ladson Matos

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

Allegro

II' lute

©

2

Cantiga

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

Cravo

3

3

Cantiga

3

Cravo

76

Cravo

84

Cravo

91

Cravo

97

Cravo

104

Cravo

112

4

Cantiga

Cravo

120

Cravo

129

Cravo

135

Cravo

140