

A transcrição para dois violões da *Sonata para piano op. 31 n. 2 “a tempestade”, de Ludwig van Beethoven*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO PANORAMA DA PESQUISA SOBRE VIOLÃO NO BRASIL

Daniel Wolff

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – daniel@danielwolff.com

Resumo: A presente comunicação trata do processo de adaptação para dois violões da Sonata op. 31 n. 2, de Beethoven, original para piano. Esta transcrição é produto de pesquisa que objetiva estudar e sistematizar os procedimentos de criação de arranjos e transcrições para violão. Após contextualizar a sonata de Beethoven e apresentar os pressupostos teóricos estabelecidos por Wolff (1998), com suporte da literatura de arranjos, são discutidos trechos da transcrição elaborados segundo este referencial.

Palavras-chave: Transcrição para violão. Beethoven para violão. Sonata op. 31 n. 2. Duo de violões.

The transcription for Two Guitars of Beethoven’s Piano Sonata op. 31 n. 2 “The Tempest”

Abstract: The present report deals with the process of adapting Beethoven’s Piano Sonata op. 31 n. 2 for guitar duet. This transcription is the result of a research that aims to study and systematize the procedures for creating arrangements and transcriptions for classical guitar. After offering some background on Beethoven’s sonata and presenting the theoretical basis established by Wolff (1998), with support by the literature on arranging, selected excerpts from the transcription serve to illustrate its practical application.

Keywords: Guitar Transcription. Beethoven for Guitar. Sonata op. 31 n. 2. Guitar Duet.

1. Introdução

A presente comunicação enfoca resultados parciais de pesquisa sobre desenvolvimento de metodologia para elaboração de arranjos e transcrições para violão. A pesquisa busca estudar e sistematizar os procedimentos de criação dos arranjos e transcrições por meio de revisão de literatura, análises de partituras e gravações, e subsequente expansão do repertório violonístico mediante a criação de novos arranjos. Com fluxo contínuo, até o momento a pesquisa resultou em publicação de livro, artigos e partituras (tanto no Brasil como no exterior), orientação de dissertações de mestrado, cursos e palestras proferidas e diversas gravações em disco.

Nesta comunicação abordaremos o processo de transcrição para dois violões da *Sonata op. 31 no. 2*, de Beethoven, originalmente escrita para piano. A transcrição seguiu os pressupostos teóricos elaborados por Wolff (1998), que foram estabelecidos com base em revisão de literatura e análise de transcrições realizadas num período de cinco séculos, tanto para violão quanto para seus instrumentos precursores (alaúde, vihuela e guitarra barroca).

Esta transcrição foi publicada por Edition Margaux (Berlim, 2007) e gravada por este autor, em duo com o violonista alemão Daniel Göritz, no CD *New Transcriptions for 2 Guitars – Vol. 1* (Brühl: Kreuzberg Records, 2007). Trata-se de uma transcrição pioneira, pois não foram encontrados casos anteriores de adaptação desta obra para violão.

2. O objeto da transcrição

A *Sonata op. 31 no. 2*, décima sétima sonata para piano de Ludwig van Beethoven (1770-1827), recebeu o epíteto “a tempestade” pelo relato — posteriormente desacreditado por muitos historiadores¹ — de Anton Schindler (factótum e um dos primeiros biógrafos do compositor), segundo o qual Beethoven teria afirmado que, para entender esta obra, era necessário ler a tragédia homônima de William Shakespeare (WOLFF, 2007, n.p.). Carl Czerny, que estudou a peça com Beethoven, referiu-se a certas passagens como tempestuosas (*stürmich*) e descreveu o final do primeiro movimento como “um trovão distante”, imagética que, possivelmente, foi inspirada em declarações do próprio compositor (DRAKE, 1994, 169)..

Estruturada em três movimentos, a obra foi escrita em 1802 e publicada no ano seguinte por Nägeli, em Zurique, como o Caderno 5 da coleção *Répertoire des Clavecinistes*. Como base para a transcrição, foi usada a edição da Dover Publications (Nova Iorque, 1975), a qual, por sua vez, é uma republicação revisada de L. van Beethoven / Klaviersonaten / Nach den Autographen und Erstdrucken rekonstruiert von Heinrich Schenker (Vienna e Leipzig: Universal-Edition A. G., c. 1923) (WOLFF, 2007, n.p.).

Beethoven nunca compôs para violão. Contudo, ele certamente estava familiarizado com o instrumento, pois conviveu com compositores violonistas, como Mauro Giuliani e Anton Diabelli. Um relato da soprano Antonie Adamberger (1790-1867), sobre fato ocorrido durante os ensaios de *Egmont*, em 1810, nos permite supor que o compositor chegou a fazer alusão à sonoridade do violão em ao menos uma de suas obras:

Um dos senhores de mais idade expressou a opinião de que as canções que o mestre [Beethoven] escrevera para orquestra, buscando determinados efeitos, deveria ser acompanhada ao violão. Então ele [Beethoven] balançou a cabeça de maneira cômica e, com olhos flamejantes, disse, “Ele sabe!” (FORB3ES, 1967, 485, tradução minha).

Outra possível alusão ao violão ocorre na canção *An die Geliebte*, WoO 140, escrita em 1811-12 provavelmente para Antonie Brentano (cujo prenome, coincidentemente, é o mesmo da cantora de *Egmont*). Brentano era uma consumada violonista e, talvez por esta

razão, a canção foi publicada “com acompanhamento de piano ou guitarra [i.e., violão]”, caso único na produção de canções de Beethoven (SOLOMON, 1987, 238).

3. O processo de transcrição: problemas e soluções

Adaptar para violão obras originalmente escritas para piano é, muitas vezes, uma tarefa problemática, sobretudo quando se trata de compositores que, como Beethoven, exploram a fundo as características idiomáticas do instrumento. Wolff sistematizou e categorizou os tipos de alteração empregados na adaptação para violão de obras pianísticas, dentre os quais selecionamos dois para a presente discussão: compressão de registro e adaptação de texturas de arpejo (WOLFF, 1998, 74).

O piano tem uma extensão de mais de sete oitavas, enquanto a extensão do violão é de três oitavas e uma quinta. Portanto, na maioria das transcrições de piano para violão será necessário comprimir o registro, transpondo-se a linha do baixo uma ou mais oitavas acima ou a linha aguda para uma ou mais oitavas abaixo (Ibid., 75).

Pereira comenta que

[...] as obras escritas originalmente para piano ao serem transportadas para violão terão que ser ajustadas em relação à tessitura. [...] é necessário buscar caminhos para que se obtenha, mesmo dentro das diferenças instrumentais, uma transcrição que possa manter ao máximo as idéias originais e ao mesmo tempo consiga adquirir sua própria autenticidade (PEREIRA, 2011, 61).

Quando a transcrição não é feita para violão solo, mas sim para mais de um instrumento, como no presente caso, outro problema a considerar é como o material será distribuído entre as partes. Dois elementos musicais que são tocados simultaneamente de forma satisfatória por ambas as mãos de um mesmo intérprete, como é o caso do piano, não necessariamente terão o mesmo êxito em termos de sincronia quando executados por duas pessoas, como no caso de um duo de violonistas.² Trataremos destas questões concomitantemente nos exemplos a seguir, que servirão para ilustrar alguns dos procedimentos adotados no processo de transcrição.

No trecho abaixo (exemplo 1), o arpejo descendente de um acorde de sétima diminuta ocupa três compassos, dobrado na oitava inferior a partir do segundo tempo do compasso 54, o que excede a extensão do violão. A solução encontrada consistiu em, após dividir alternadamente o arpejo entre os violões nos dois primeiros compassos da passagem, transpor o dobramento para a oitava superior. Como o dobramento ocorre justo no momento em que a textura torna-se mais densa — os dois violões passam a tocar simultaneamente —, a compressão de registro é menos perceptível. Outra adaptação necessária foi a transposição do

Dó (primeira nota do compasso 55) uma oitava acima, pois ela extrapolava o limite grave do instrumento.

Original (piano)



Transcrição (2 violões)

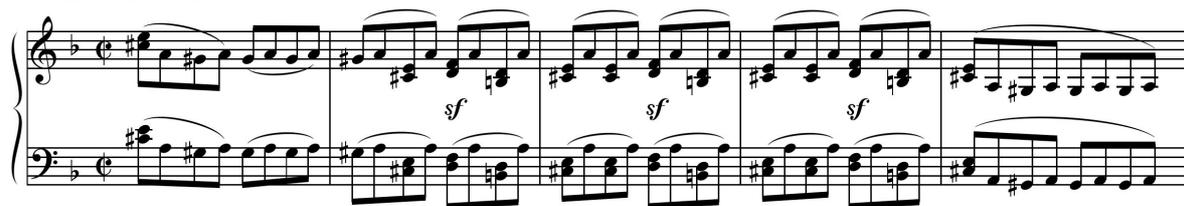


Exemplo 1 – L. van Beethoven, Sonata op. 31 n. 2, 1º movimento (*Allegro*), comp. 52-55³

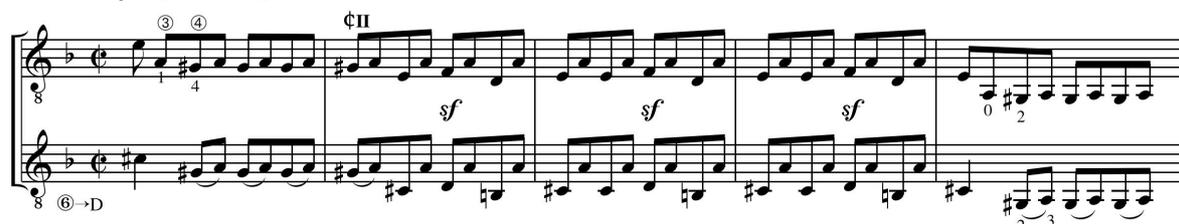
No exemplo 2, temos uma passagem em que, no piano, as duas mãos tocam o mesmo material, dobrado em oitavas. Neste pedal de dominante, o preenchimento de todas as colcheias do compasso em ambas as mãos denota uma densidade ao trecho que deve ser preferencialmente preservada na transcrição. Apesar de que, ritmicamente, todos os compassos do excerto são iguais, identificamos dois momentos distintos. Nos compassos 129 e 133 temos a nota pedal intercalada com sua auxiliar inferior (Sól#). Já nos compassos 130-132, a nota pedal é alternada com terças paralelas. Esta última textura, na velocidade desejada (*allegro*), não é de fácil execução no violão.

Por esta razão, na transcrição, as terças dos compassos 130-132 foram distribuídas entre os dois violões, facilitando a execução da passagem. Ambos tocam a nota pedal, que — pela compressão de registro — está em uníssono. Já nos compassos 129 e 133, a diferenciação de uma oitava entre as partes, presente no original para piano, é substituída pela sonoridade contrastante das diferentes digitações: no violão 1, cada nota está digitada em uma corda distinta (permitindo que soem simultaneamente) enquanto no violão 2 ambas notas são executadas com ligados de mão esquerda, na mesma corda. Note-se que, ao longo de todo o trecho do exemplo 2, a transcrição mantém um elemento importante do original: ambas as partes tem todas as colcheias preenchidas, permitindo que a densidade da textura da versão pianística seja preservada na adaptação para violão.

Original (piano)



Transcrição (2 violões)



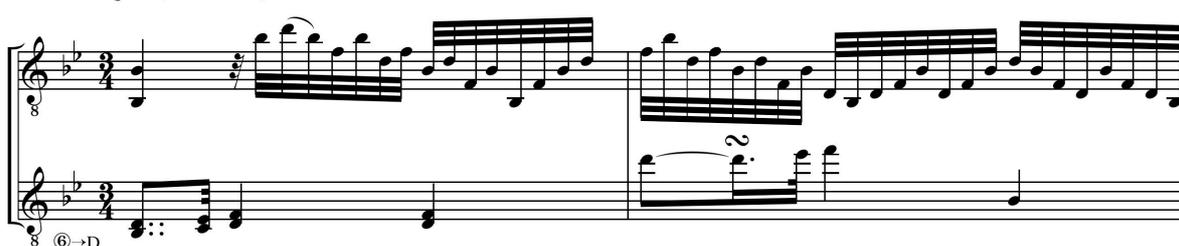
 Exemplo 2 – L. van Beethoven, Sonata op. 31 n. 2, 1º movimento (*Allegro*), comp. 129-133

Na seção central do segundo movimento, Beethoven distribui o material temático em um jogo de pergunta e resposta entre os registros grave e agudo, ambos executados pela mão direita, enquanto a esquerda fica a cargo dos arpejos em fusas do acompanhamento. Tais arpejos excedem a extensão do violão, sendo mister comprimir o registro (exemplo 3). Dada a amplitude do arpejo inicial, fez-se necessário transpô-lo duas oitavas acima, no início do compasso 52. Tal alteração é razoavelmente imperceptível porque: 1) ela ocorre no acompanhamento (enquanto a atenção do ouvinte está focada na melodia principal⁴), 2) evitou-se um salto brusco, pois a alteração do desenho do arpejo no último tempo do compasso 51 — para 4 notas ascendentes — permite uma conexão suave com o registro agudo do compasso seguinte e 3) o acompanhamento passa para o registro agudo justo no momento em que o tema, no violão 2, é reiterado no registro superior, em tessitura ainda mais aguda do que o acompanhamento.

Original (piano)



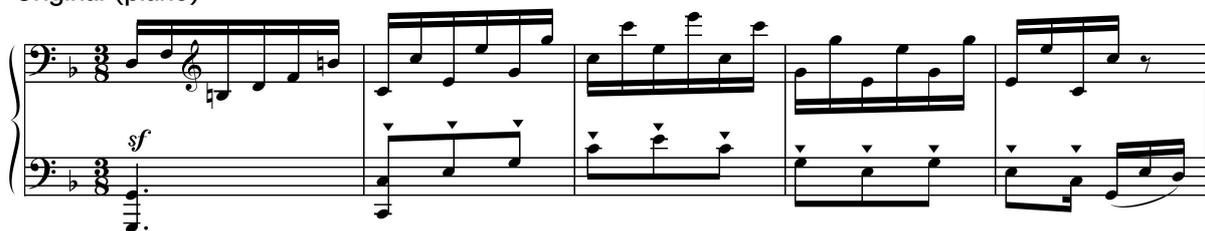
Transcrição (2 violões)



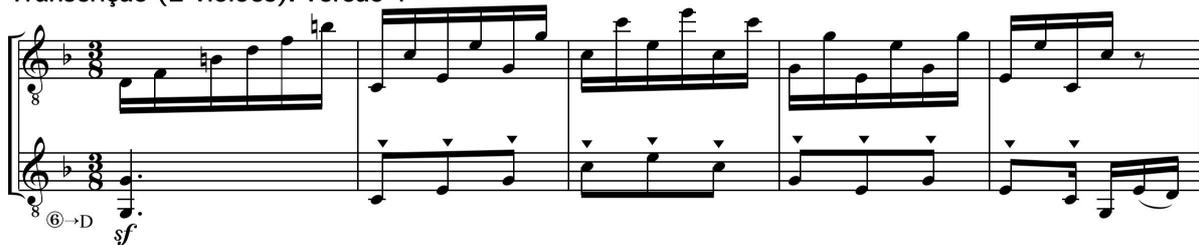
 Exemplo 3 – L. van Beethoven, Sonata op. 31 n. 2, 2º movimento (*Adagio*), comp. 51-52

Um elemento que aparece reiteradas vezes no último movimento consiste de um arpejo composto de oitavas quebradas em semicolcheias na mão direita, enquanto a mão esquerda proporciona um dobramento em colcheias na oitava inferior (exemplo 4). Uma transcrição plausível seria simplesmente comprimir o registro — transpondo a linha de baixo uma oitava acima — e distribuir as oitavas quebradas para um violão e o acompanhamento em colcheias para o outro (transcrição – versão 1). Contudo, a passagem torna-se bem mais simples tecnicamente se alternarmos as oitavas quebradas entre os violões, como na versão 2.

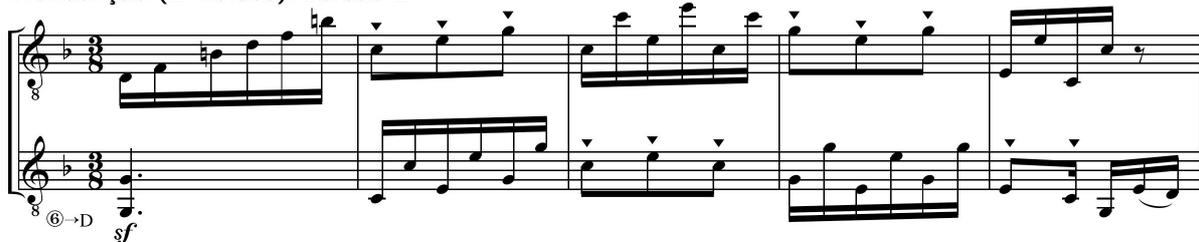
Original (piano)



Transcrição (2 violões): versão 1



Transcrição (2 violões): versão 2



Exemplo 4 – L. van Beethoven, Sonata op. 31 n. 2, 3º movimento (*Allegretto*), comp. 34-38

Examinemos a seguir passagens com arpejos que requerem um maior grau de adaptação.

Texturas de arpejo típicas do piano nem sempre são confortáveis no violão. Em tais casos, ajustes serão necessários para adaptar a textura original para as características idiomáticas do violão, mas ainda mantendo uma sonoridade similar à versão original (WOLFF, 1998, 151, tradução minha).

Davoli corrobora esta ideia, afirmando que, em uma transcrição, não se deve

[...] imitar completamente a sonoridade do piano mediante a reprodução de cada nota do original. Pelo contrário, o intuito deveria ser utilizar técnicas violonísticas

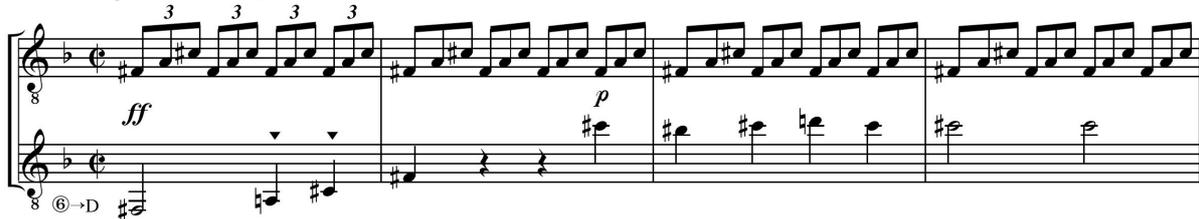
para desenvolver um arranjo que dê a impressão de que a peça poderia ter sido escrita para violão, mantendo-se sensível à ideia do compositor (DAVOLI, 1986, 44, tradução minha).

No exemplo 5, o acompanhamento em tercinas alterna bicordes com notas individuais em alta velocidade, algo de difícil execução ao violão. Na transcrição, optou-se por um arpejo com o mesmo ritmo, mas apenas com notas individuais, do grave para o agudo (digitação p-i-m). O efeito sonoro é muito semelhante e a passagem torna-se bem mais confortável para o violonista, além de facilitar a sincronização entre os dois músicos. O desenho do arpejo utilizado na transcrição é característico da época, tendo sido usado como textura de acompanhamento em obras de câmara para violão por compositores contemporâneos de Beethoven, tais como Ferdinando Carulli (op. 48, n. 2), Mauro Giuliani (op. 53) e Fernando Sor (op. 34 e 63), entre outros.

Original (piano)



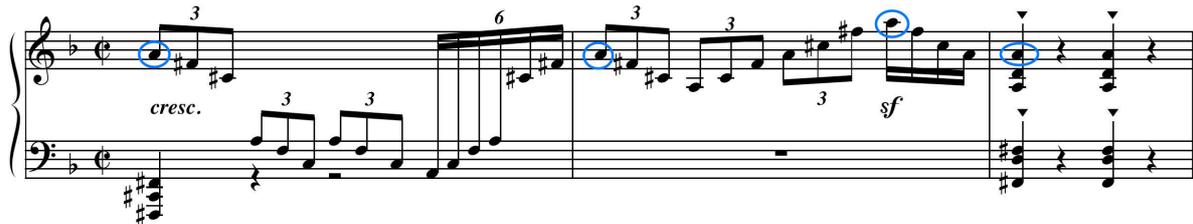
Transcrição (2 violões)



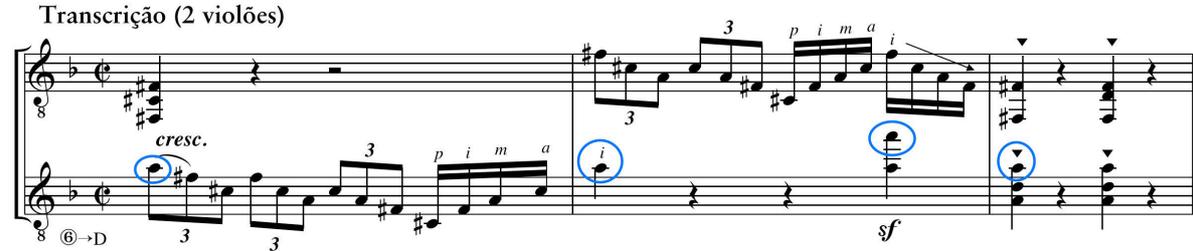
Exemplo 5 – L. van Beethoven, Sonata op. 31 n. 2, 1º movimento (*Allegro*), comp. 104-106

Também no primeiro movimento, a partir do compasso 165, temos uma sucessão de arpejos que demandam adaptação, para que sejam exequíveis ao violão. Note-se, no exemplo 6, que a solução encontrada preservou diversos elementos da versão original: a harmonia é mantida (apesar da distribuição diferente das vozes internas), a nota aguda de cada trecho é preservada (indicada com círculos no exemplo abaixo), os arpejos seguem a mesma direção (ascendente ou descendente, exceto pelo segundo tempo do compasso 166) e, como no piano, começam com tercinas e terminam cada compasso com notas mais rápidas. Desta forma, o resultado sonoro é bastante próximo ao do original para piano.

Original (piano)



Transcrição (2 violões)



Exemplo 6 – L. van Beethoven, Sonata op. 31 n. 2, 1º movimento (*Allegro*), comp. 165-167

Para finalizar, vejamos o caso de arpejos adaptados para evitar problemas de sincronia. Na seção que se inicia no compasso 110 do terceiro movimento (exemplo 7) os arpejos acéfalos dificultariam a coordenação rítmica entre os dois violonistas, pois seria difícil iniciar com precisão os arpejos no contratempo, na velocidade requerida. Agregar um dobramento da primeira nota de cada compasso aos arpejos do violão 1 permitiu evitar tal problema. Note-se que foram necessárias pequenas adaptações de notas, mas sem alterar o sentido harmônico da passagem. Solução semelhante foi usada a partir do compasso 119, desta vez no violão 2: aqui a primeira nota do arpejo foi antecipada para o tempo forte e o restante do acorde foi disposto de forma a permitir sustentar as notas até o final do compasso, sempre mantendo a função harmônica inalterada.

Original (piano)



Transcrição (2 violões)



Exemplo 7 – L. van Beethoven, Sonata op. 31 n. 2, 3º movimento (*Allegretto*), comp. 110-113 e 119-121

3. Conclusões

O produto desta comunicação — a transcrição da sonata para dois violões — foi apresentado em público em diversos concertos. A partitura foi publicada em Berlim por Edition Margaux e a gravação foi lançada comercialmente pela gravadora alemã Kreuzberg Records, no *CD New Transcriptions for 2 Guitars – Vol. 1*, que rendeu ao presente autor o Prêmio Açorianos de Música de Melhor Arranjador. Desta forma, é razoável afirmar que a adaptação foi exitosa.

A pesquisa, de fluxo contínuo, segue em andamento e continua a render frutos na forma de artigos, criação de novos arranjos e orientação de trabalhos de pós-graduação.

Referências

- BEETHOVEN, Ludwig van. *Complete Piano Sonatas*: Edited by Heinrich Schenker. 2 vol. Nova Iorque: Dover, 1975. Partitura.
- DAVOLI, Robert. The Transcription Process: From Piano to Guitar. *Classical Guitar*, Londres, v. 4, n. 8, p. 43-45, 1986.
- DRAKE, Kenneth. *The Beethoven sonatas and the creative experience*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- FORBES, Elliot. *Thayer's Life of Beethoven*. Rev. e ed. E. Forbes. Princeton: Princeton University Press, 1967.
- NEW TRANSCRIPTIONS FOR 2 GUITARS – Vol. 1. Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Fryderyk Chopin (Compositores). Daniel Wolff, Daniel Göritz (Intérpretes, violão). Brühl: Kreuzberg Records, 2007. Compact Disc.
- NEWMAN, William S. *Beethoven on Beethoven*. Nova Iorque: Norton, 1988.
- PRANDO, Flávia Pereira. *As práticas de reelaboração musical*. 2011. 301 pgs. Tese (Doutorado em Artes – Musicologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SOLOMON, Maynard. *Beethoven*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- WOLFF, Daniel. *Ludwig van Beethoven: Sonata op. 31. N. 2 (The Tempest) arranged for two guitars by Daniel Wolff*. Edition Margaux, 2007. Partitura.
- _____. *Transcribing for Guitar: A Comprehensive Method*. 1998. 328 pgs. Tese (Doutorado em Música). Manhattan School of Music, Nova Iorque, 1998.

Notas

¹ Newman, entre outros, segue aceitando como plausível que o epíteto seja do próprio Beethoven (NEWMAN, 1988, 269).

² Para uma discussão mais profunda sobre a distribuição do material em transcrições para dois ou mais violões, ver Wolff, 1998, 244-83.

³ Em minha edição, optei por preservar as cunhas (▼) da edição original, em vez de substituí-las por sinais de *staccato*, como ocorre com frequência em modernas edições para piano. Para uma discussão mais profunda sobre o assunto, ver NEWMAN, 1988, 139-45.

⁴ Czerny, que, como já mencionado, estudou a obra com Beethoven, sugere que os arpejos de mão esquerda desta passagem sejam tocados de maneira “leve e suave, para que o tema *legato* possa aparecer em destaque” (DRAKE, 1994, 178, tradução minha).