

A Performance na Guitarra das Sonatas de D. Scarlatti: tendências nas práticas dos guitarristas

Miguel de Laquila Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal
migueldelaquila@gmail.com

Resumo: O presente artigo origina-se de pesquisa em andamento que propõe uma investigação sobre o processo de transcrição e performance na guitarra das sonatas de Domenico Scarlatti. Neste trabalho são apresentadas uma análise e discussão sobre algumas das principais escolhas dos guitarristas ao interpretarem o texto musical scarlattiano. Para a observação destas práticas, foram selecionadas sete sonatas em versões de guitarristas de renome, e utilizados os seguintes parâmetros: adaptações do texto original, recursos instrumentais, articulação e ornamentação. De maneira a sistematizar a investigação deste material, foram utilizadas as seguintes ferramentas: análise das transcrições dos guitarristas (partituras e gravações), pesquisa bibliográfica e registro diário do processo de estudo destas sonatas na guitarra. A partir da investigação realizada, foi possível o reconhecimento de tendências gerais dos guitarristas na prática deste repertório, tais como: uniformidade de articulação, uniformidade de timbre, e execução de ornamentos em duas cordas. Além disso, foram identificadas soluções pouco convencionais, que abrem caminho para novas abordagens de transcrição.

Palavras-chave: performance; guitarra; transcrição; Scarlatti.

Abstract: This article presents an investigation into some of the main choices of the guitarists when transcribing and performing Domenico Scarlatti sonatas. For the observation of these practices seven sonatas were selected in different versions by renowned guitarists, and the following parameters were used: adaptations of the text, instrumental resources, articulation and ornamentation. In order to systematize the investigation of this material the following tools were used: analysis of transcriptions (scores and recordings), bibliographic research, and the daily record of the study process of the sonatas. From this research the recognition of general trends of the guitarists was possible, such as: uniform articulation, uniform tone and color, and ornament execution on two strings. Furthermore, some unconventional solutions were identified which lead the way for new transcription approaches.

Keywords: performance; guitar; transcription; Scarlatti.

Introdução

A transcrição de obras pode ser vista como uma prática fundamental na construção dos repertórios e no desenvolvimento técnico e musical dos principais cordofones dedilhados. As primeiras publicações para a guitarra de que se tem conhecimento surgem em meados do séc. XVI. A esta altura, o instrumento tinha quatro ordens e seu repertório era formado, principalmente, por fantasias, danças, canções e intabulações de música vocal.

A partir de finais do séc. XVIII, a guitarra passa por algumas transformações importantes, nomeadamente a utilização de seis cordas simples e modificações em sua estrutura e tampo harmônico, que abrem caminho para o desenvolvimento de instrumentos mais leves, com cordas mais tensas e com melhor resposta na região aguda (Tyler, Sparks 2002). Tais modificações seriam as bases da guitarra utilizada no séc. XXI. Deste período em diante, a prática da transcrição consolidou-se como uma das mais importantes fontes de repertório para a guitarra, passando por diferentes fases, que refletem as diferentes características musicais, técnicas e estéticas presentes ao longo da história do instrumento. De acordo com a divisão estabelecida por Gloeden e Morais (2008), a primeira fase tem como principal característica o uso de temas operísticos. Destacam-se aqui as **‘Six airs choisis de l’opéra de Mozart La Flûte Magique’, op. 19 de Fernando Sor (1778-1839), e as seis ‘Rossiniane’, op. 119-124, de Mauro Giuliani (1781-1829)**. A segunda fase tem como principal nome o guitarrista espanhol Francisco Tárrega (1852-1909). A principal característica desta fase é a atenção ao repertório pianístico, com transcrições de obras de J. S. Bach, L. V. Beethoven, J. Haydn, I. Albéniz, entre outros. A terceira fase tem como personagem emblemático o guitarrista espanhol Andrés Segovia (1893-1987). Segundo Gloeden e Morais (2008):

Sua abordagem da transcrição se alinha com a tradição de Tárrega, mas um elemento em que Segovia se distingue e que justifica a sua menção como iniciador de uma nova fase na história da transcrição é a sua abordagem da música barroca, ao transcrever obras de [...] Louis Couperin (1668-1733), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Domenico Scarlatti (1685-1757) e Johann Sebastian Bach (1685-1750). A partir de Segovia, as obras desses dois últimos autores tornaram-se paradigmáticas no repertório das transcrições para violão.

Por pertencer a uma estética de interpretação romântica, Segovia empregava em suas transcrições e interpretações um amplo uso de coloridos instrumentais e recursos expressivos. Sobre o processo de transcrever ele escreveu:

Transcribing is not merely passing literally from one instrument to another. It means to find equivalents which change neither the aesthetic spirit nor the harmonic structure of **the work being transcribed (...) if the work transcribed gains in color and expression,** and is not weakened, not only is it permissible, but mandatory that such transcription be made. (Segovia, 1947).

Segovia foi provavelmente o primeiro guitarrista a transcrever obras de D. Scarlatti para a guitarra. Ainda segundo Gloeden e Morais (2008), após Segovia notamos o predomínio da atitude de continuidade e repetição da tradição vinda de Tárrega, refletida nos repertórios de John Williams (1941), Manuel Barrueco (1952), David Russel (1953), entre outros. Porém, há uma diferença importante em relação ao estilo e às escolhas interpretativas entre Segovia e estes três guitarristas.

O guitarrista Marcelo Kayath, em artigo escrito em 2011, argumenta que John Williams foi o primeiro grande nome da guitarra no séc. XX a inaugurar uma determinada tendência na execução do instrumento, que carrega as seguintes características: um som perfeito, consistente, forte, aliado a um grande controle, clareza e velocidade. Esta busca pela perfeição técnica refletiu-se grandemente na geração seguinte. Nomes como Manuel Barrueco e David Russell se tornaram muito conhecidos a partir das décadas de 1970 e 1980, respectivamente. Na opinião de Kayath (2011), ambos carregam características similares: técnica perfeita, um grande som, pouca ou nenhuma variação em termos de timbre, e a escolha de instrumentos de grande volume sonoro e mais fáceis de se tocar.

A transcrição das sonatas de Scarlatti para a guitarra nos séculos XX e XXI

Os guitarristas espanhóis Andrés Segovia e Emilio Pujol foram os pioneiros na transcrição das sonatas de Scarlatti para a guitarra. No séc. XX, as sonatas fizeram parte do repertório de todos os principais guitarristas mundiais, e com isso, foram realizadas centenas de publicações de partituras e registros discográficos.

A procura por tendências musicais e interpretativas em tão vasto material carrega algumas limitações. São identificáveis algumas correntes gerais de interpretação, que se originam a partir da influência de alguns grandes nomes do instrumento e das estéticas que atravessam seus trabalhos; de suas escolhas e concepções musicais e sonoras.

Para a discussão a seguir, foi selecionada uma amostra de sete sonatas, em diferentes transcrições, realizadas por guitarristas importantes do séc. XX. Além das partituras publicadas, foram também analisadas as gravações disponíveis, de maneira a complementar o conjunto de informações. Foram, assim, consideradas as seguintes sonatas: K. 1, K. 11, K. 96, K. 175, K. 208, K. 259, K. 380. Os parâmetros utilizados para esta análise foram: alterações do texto, articulação, recursos instrumentais e ornamentação. Após a investigação realizada, foram selecionados os exemplos mostrados abaixo, considerados como representativos das principais tendências dos guitarristas ao abordarem o texto scarlattiano.

Alterações do texto:

No exemplo abaixo, é possível observar um tipo de intervenção comum nas transcrições das sonatas. A linha melódica descendente (voz superior) é quebrada no segundo

compasso do exemplo (Figura II) e, assim, adaptada à tessitura mais reduzida do instrumento de destino:



Figura I. Sonata K. 175 – Original, ed. Kenneth Gilbert (1984).



Figura II. Sonata K. 175 – Transcrição de Eliot Fisk (2003).

No exemplo a seguir, é possível observar oitavações do texto original (c. 1 e 2), com a intenção de tornar o texto mais idiomático. É importante esclarecer aqui que, transcrever uma sonata utilizando a mesma tonalidade na guitarra, determina quase sempre que se execute a peça uma oitava abaixo do original. Devido às características do instrumento torna-se inviável tecnicamente a execução das sonatas na oitava correta. As partituras para o instrumento utilizam a clave de sol oitavada abaixo (apesar desta informação estar muitas vezes subentendida e omitida nas partituras). Assim, no exemplo abaixo (Figura IV), Brouwer (1983) procura afastar a voz superior da voz inferior nos dois primeiros compassos, de maneira a evitar a textura congestionada que seria gerada em uma transcrição literal (em uma oitava mais grave), pois o trecho polifônico teria que ser executado em uma região grave do instrumento.



Figura III. Sonata K. 259 – Original, ed. Kenneth Gilbert (1984).



Figura IV. Sonata K. 259 – Transcrição de Leo Brouwer (1983).

Mudanças de notas em acordes:

Segundo Quantz (1994), Segovia foi o primeiro a executar a sonata K. 11 na guitarra. O autor afirma também que as mudanças na harmonia dos compassos 18 a 20, feitas por Segovia, inspiraram muitos guitarristas em suas transcrições, ao longo do séc. XX. A sonata K. 11 (original em Dó menor) foi transposta, em várias transcrições, para a tonalidade de Mi menor. De maneira a facilitar a identificação das alterações é apresentada abaixo a versão de Giuliani (1994), por ser uma transcrição mais próxima à versão original; em seguida são mostrados exemplos de outros guitarristas:

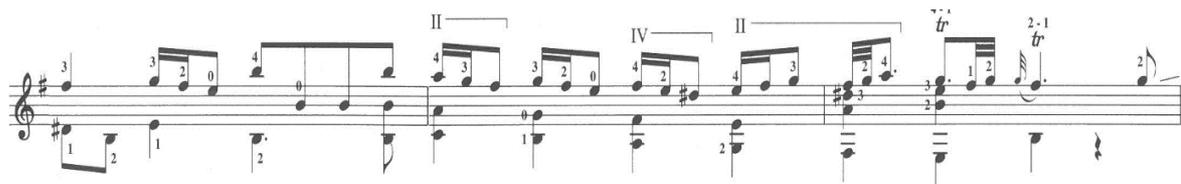


Figura V. Sonata K. 11 – Transcrição de C. Giuliani (1994).

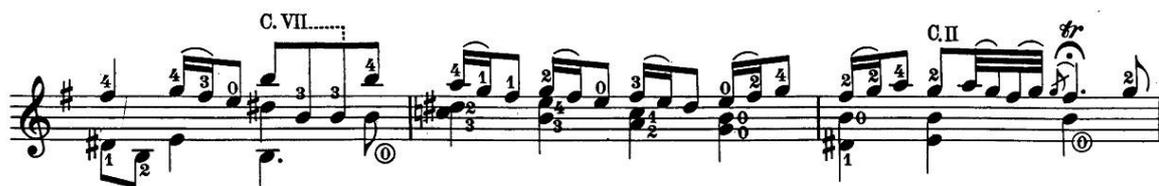


Figura VI. Sonata K.11 – Transcrição de Andrés Segovia. (Os baixos dos dois primeiros tempos do terceiro compasso do exemplo são alterados de Fá# e Mi para Ré# e Mi, além de outras alterações nos acordes do compasso anterior).



Figura VII. Sonata K. 11 – Transcrição de C. Barbosa-Lima (sem data)

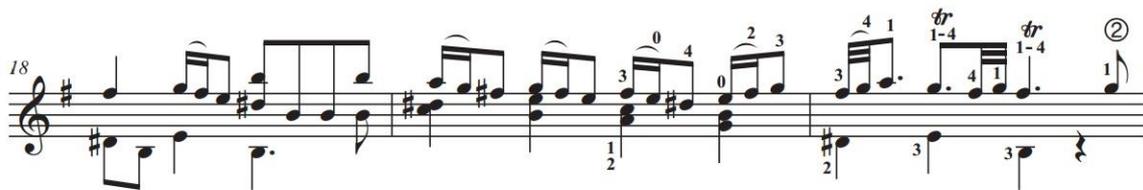


Figura VIII. Sonata K.11 – Transcrição de F. Zanon (2012).

Desta forma, mesmo com a possibilidade de se tocar as notas como no original, estes guitarristas (últimos três exemplos) optaram pela alteração de notas na busca por uma sonoridade mais idiomática dos acordes presentes nestes compassos.

Outras alterações:

Em seguida são apresentados alguns exemplos que contêm adaptações mais profundas do texto, e que também buscam um resultado mais idiomático.

Em sua transcrição da sonata K. 1, Brouwer (1983) elimina os baixos do final do c. 6 e também do c. 7 (Figura X). Além disso, o guitarrista inverte a ordem das terceiras (c. 7), adaptando e aproximando o original de Scarlatti a um tipo de escrita mais idiomática e mais comum no repertório da guitarra. A versão de Giuliani (1994), mais próxima do original, é mostrada abaixo para fins de comparação.



Figura IX. Sonata K. 1 – Transcrição de C. Giuliani (1994).

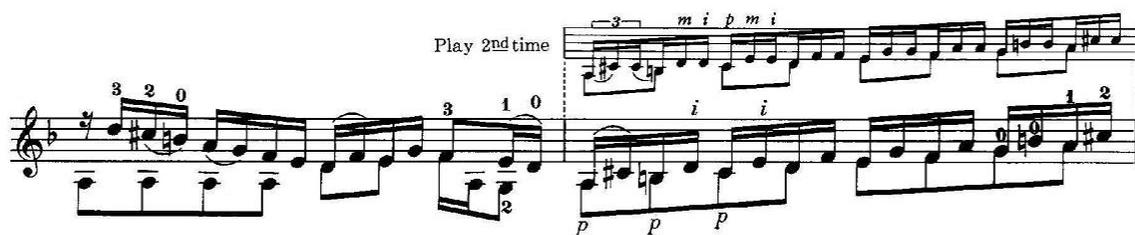


Figura X. Sonata K.1 – Transcrição de L. Brouwer (1983).

Abaixo são apresentadas as diferentes escolhas de dois guitarristas em suas adaptações da sonata K. 1. Neste caso, nos compassos 8 e 9, Mesirca (2008) prefere enfatizar e privilegiar a realização dos trinados, retirando os arpejos e incluindo ainda terminações para os ornamentos. Além disso, ele acrescenta baixos em colcheias ao trecho. Giuliani (1994) ao contrário, opta por manter os arpejos simultaneamente aos trinados (como no original), tirando o foco da ornamentação.

Figura XVI. Sonata K. 380 – Transcrição de D. Russell (1997).

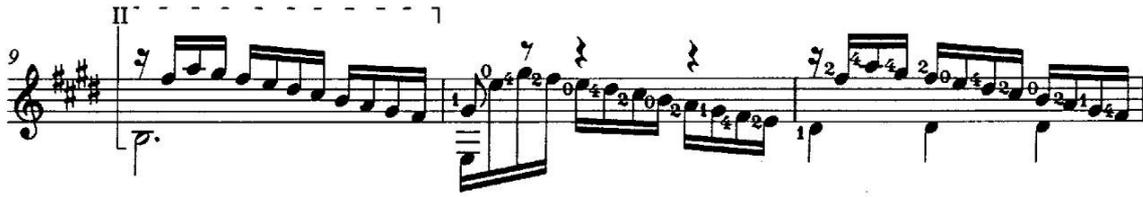


Figura XVII. Sonata K. 380 – Transcrição de M. Barrueco (1994).

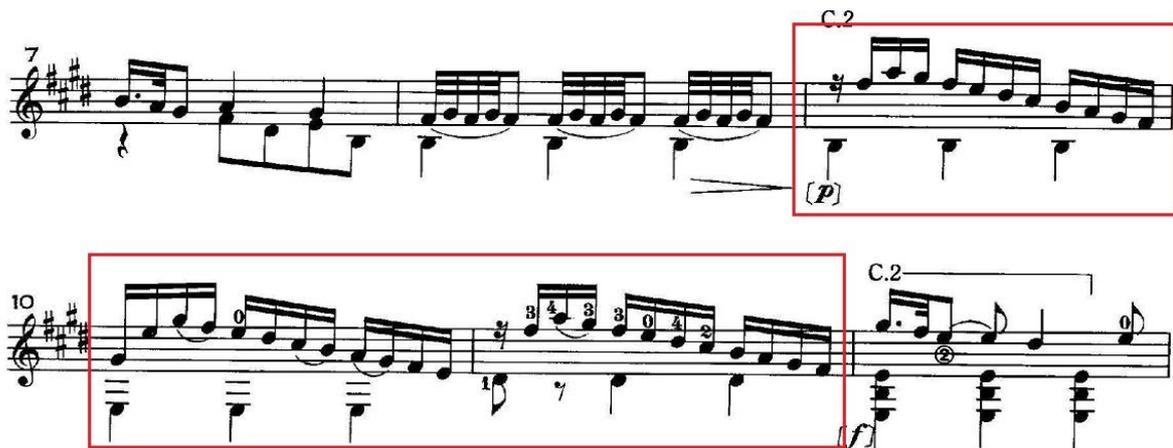


Figura XVIII. Sonata K. 380 – Transcrição de L. Brouwer (1983). (Apesar desta edição conter alguns ligados neste trecho, em sua gravação, realizada em 1974, o guitarrista não utiliza ligados e executa os compassos 9, 10 e 11 em semi-staccato).

No caso desta sonata, a transcrição do guitarrista Carlo Marchione pode ser vista como uma exceção: as frases descendentes a partir do C. 9, contêm, através das ligaduras e digitações presentes, indicações de articulação mais variadas, com uso de vários ligados de mão esquerda e também de *campanelas*¹.



Figura XIX. Sonata K. 380 – Transcrição de C. Marchione (2006).

Ornamentação:

Zanon (2012), no prefácio de seu álbum de transcrições de sonatas de Scarlatti, afirma que a maioria dos músicos no séc. XXI, assume que trinos e mordentes em música barroca,

¹ O efeito denominado *campanela* é obtido ao se executar passagens escalares utilizando-se cordas adjacentes, de forma a obter a sobreposição sonora de duas ou mais cordas.

sempre se iniciam pela nota superior auxiliar. Dentre os guitarristas isto também costuma ser verdade. Estas escolhas são, provavelmente, reflexo da disseminação dos tratados de música barroca. Muitos músicos e guitarristas se baseiam nas práticas de ornamentação do norte europeu, como representadas no *Versuch* (1753) de C. P. E. Bach. Porém, isso tem sido questionado por alguns musicólogos. O cravista Kenneth Gilbert (1984), no prefácio do primeiro volume de sua edição de 555 sonatas de D. Scarlatti, questiona a validade destes tratados em relação a este compositor, que apresenta diferenças tão significativas em relação a estilo, ou mesmo quanto à localização geográfica. Abaixo, seguem exemplos de trinados com indicação da nota inicial.



Figura XX. Sonata K. 259 – Transcrição de L. Brouwer (1983). (Indicação da nota inicial do ornamento pela apogiatura).

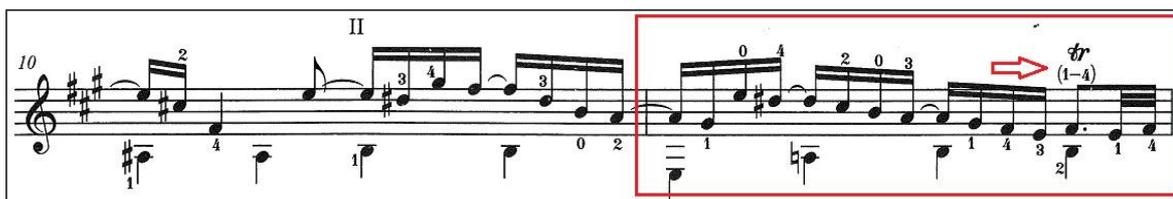


Figura XXI. Sonata K. 208 – Transcrição de A. Mesirca (2008). (Indicação da nota inicial do ornamento pela digitação).

Na presente amostra é possível também identificar uma preferência pela execução de ornamentos em duas cordas, com pouca utilização de ligados de mão esquerda.



Figura XXII. Sonata K. 380 – Transcrição de D. Russell (1997). (Trinados executados em duas cordas).

Para Fernández (2003), a tendência de se executar trinados em duas cordas surge de uma ideia mecanicista da interpretação, onde tudo deve ser claro e correto, desde um ponto de vista puramente físico. Através de digitações adequadas de mão direita, pretende-se que cada nota **do trinado seja ouvida com grande clareza. Porém, para Fernández: “O problema com este resultado é que o objetivo do trinado não é que todas as notas se escutem com**

perfeita clareza, mas o de conseguir um realce ou uma prolongação da nota [...]".

Considerações finais

Apontar tendências interpretativas através da análise de partituras e gravações apresenta-se como uma difícil tarefa, limitada pela variedade de propostas, escolhas musicais e características intrínsecas a cada intérprete.

Neste sentido, no presente artigo procurou-se, através da investigação das fontes e do estudo das peças no instrumento, identificar algumas das principais escolhas dos guitarristas ao abordarem as sonatas de Scarlatti e estabelecer paralelos com importantes correntes interpretativas da guitarra nos séculos XX e XXI. Além disso, verificaram-se soluções pouco convencionais que abrem caminho para novas abordagens transcrpcionais. As alterações no texto original buscam, em geral, adaptar a peça para o idioma guitarrístico, e a utilização de recursos instrumentais específicos visam a solução de trechos de difícil transcrição. Há, em algumas transcrições e gravações, a intenção de imitar a sonoridade dos instrumentos de tecla, o que resulta em uma sonoridade mais limpa e cuidadosa e uma maior uniformidade em termos de articulação.

Referências Bibliográficas

- Gilbert, Kenneth (1984) *Scarlatti: Complete Keyboard Sonatas, Vol. 1*. Paris: Heugel.
- Gloeden, Edelson e Morais, Luciano (2008) "Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas". *Opus* (14)2.
- Kayath, Marcelo (2011) "Guitar - A small orchestra or a grand piano?".**
<http://www.guitarsalon.com/blog/?p=1412> [consultado em 20/10/2015].
- Quantz, Michael (1994) *Practical aspects of playing Scarlatti's sonatas on the guitar, a lecture recital*. **Master's** Dissertation, University of North Texas.
- Segovia, Andrés (1947) "A Note on Transcriptions". *Guitar Review* 3.
- Yates, Stanley (1998) "Bach's unaccompanied string music: a new(old) approach to stylistic and idiomatic transcription for the guitar".**
<http://www.stanleyyates.com/articles/bacharr/intro.html> [consultado em 15/10/2015].
- Zanon, Fábio (2012) *Domenico Scarlatti - 30 Sonatas*. Mel Bay Publications.

Partituras

- Abiton, Gérard (2011) *Domenico Scarlatti - 10 Sonates (5 vls)*. Doberman-Yppan.
- Barrueco, Manuel (1994) *4 Sonatas for guitar*. Schott.
- Brouwer, Leo (1983) *Domenico Scarlatti - 12 Sonatas*. Gendai Guitar.
- Fisk, Eliot (2003) *Domenico Scarlatti - 18 Sonatas (3 vls)*. Guitar Solo Publications.
- Gilbert, Kenneth (1984) *Domenico Scarlatti - Oeuvres Completes pour Clavier (11 vls)*.

Heugel & Cie.

Giuliani, Claudio (1994) Domenico Scarlatti – 82 Sonate. Berben Edizioni Musicali.

Marchione, Carlo (2006) Domenico Scarlatti – 2 Sonatas. Chanterelle.

Mesirca, Alberto (2008) Domenico Scarlatti: 14 Sonatas for guitar. Edizioni Corsi.

Russell, David (1997) Domenico Scarlatti – Six Sonatas. Doberman-Yppan.