UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA

COLEGIADO DE MÚSICA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LICENCIATURA EM MÚSICA

Ouro Preto

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA
COLEGIADO DE MÚSICA

Stephane Cristina Barros Carneiro Formiga

PROCESSOS DE TRANSCRIÇÃO DE QUARTETOS DE CORDAS DE VILLA-LOBOS PARA A FORMAÇÃO DE QUARTETO DE SAXOFONES

Ouro Preto
2019

Stephane Cristina Barros Carneiro Formiga

PROCESSOS DE TRANSCRIÇÃO DE QUARTETOS DE CORDAS DE VILLA-LOBOS PARA A FORMAÇÃO DE QUARTETO DE SAXOFONES

Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música apresentado ao Departamento de Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientador(a): Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris.

Ouro Preto

2019

F725 Formiga, Stephane Cristina Barros Carneiro .
Processos de transcrição de quartetos de cordas de Villa-Lobos para a formação de quarteto de saxofones [manuscrito] / Stephane Cristina Barros Carneiro Formiga. - 2019.

46f.: Partituras.

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris.

Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Música.

1. Quarteto para cordas. 2. Quarteto para saxofones. 3. Arranjo (Música). 4. Música para saxofone. I. Fabris, Bernardo Vescovi. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 78.083.82

Catalogação: ficha.sisbin@ufop.edu.br

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MUSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Stephane Cristina Barros Carneiro Formiga

PROCESSOS DE TRANSCRIÇÃO DE QUARTETOS DE CORDAS DE VILLA-LOBOS PARA A FORMAÇÃO DE QUARTETO DE SAXOFONES

Membros da banca

Bernardo Vescovi Fabris - Doutor - UFOP
Maria Teresa Mendes de Castro - Doutora - UFOP
Charles Augusto Braga Leandro - Mestre - UFOP

Versão final
Aprovado em 20 de Dezembro de 2019

De acordo

Professor (a) Orientador (a) Bernardo Vescovi Fabris

Documento assinado eletronicamente por **Bernardo Vescovi Fabris**, **COORDENADOR DO CURSO DE LICENCIATURA EM MUSICA**, em 21/12/2019, às 12:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0 , informando o código verificador **0030168** e o código CRC **878C6B5C**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.204257/2019-44 SEI nº 0030168

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000
Telefone: 3135591408 - www.ufop.br

RESUMO

A pesquisa descrita neste relatório visa apontar os processos de transcrição de dois movimentos dos Quartetos de Cordas compostos por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), para a formação de quartetos de saxofones, levando em consideração características *idiomáticas* dos meios fônicos de partida e de chagada. O trabalho aborda também a descrição da experiência do quarteto experimental da UFOP ao estudar e executar as peças escolhidas. Esta iniciativa possibilita a expansão do repertório para quartetos de saxofones e o acesso do acervo de partituras para os estudantes que utilizam os instrumentos desta formação, sugerindo que tal processo se torne uma atividade interdisciplinar da musicologia com o ensino de música. Entendemos ainda que ao assumir a possibilidade de trabalhar interdisciplinarmente, e tratar do processo de transcrição como interdisciplinar, podemos inserir o trabalho em categoria transdisciplinar.

Palavras-chave: Quarteto de Cordas**.** Quarteto de Saxofones. Heitor Villa-Lobos. Transcrição Musical.

ABSTRACT

The research described in this report aims to describe the transcription processes of string quartets, composed by Heitor Villa-Lobos (1887-1959), for the formation of saxophone quartets, considering the idiomatic characteristics of the phonic mediums. The work will also approach the description of the quartet's experience when studying and executing the chosen pieces. This initiative allows the expansion of the repertoire for saxophone quartets and the access of the sheet music collection for the students who use the instruments of this formation, suggesting that such a process becomes an interdisciplinary activity of musicology with music teaching. We also understand that by assuming the possibility of working interdisciplinarly, and treating the transcription process as interdisciplinary, we can insert the work into a transdisciplinary category.

Keywords: String Quartet. Saxophone Quartet. Heitor Villa-Lobos. Musical Transcription.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 1º movimento – Cantilena. Versão original e transcrita dos compassos 1 ao 3.

Figura 2 – H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 1º movimento – Cantilena. Versão original e transcrita dos compassos 6 ao 8.

Figura 3 – H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 1º movimento – Cantilena. Versão original e transcrita dos compassos 17 ao 19.

Figura 4 – H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 1º movimento – Cantilena. Versão original e transcrita dos compassos 20 ao 24.

Figura 5 – H. Villa-Lobos, Quarteto N. 15. 1º movimento. Versão original e transcrita do compasso 1 ao 4.

Figura 6 – H. Villa-Lobos, Quarteto N. 15. 1º movimento. Versão transcrita do compasso 16 ao 21.

Figura 7 – H. Villa-Lobos, Quarteto N. 15. 1º movimento. Versão transcrita do compasso 46 ao 48.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

2. SOBRE O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO MUSICAL E OS QUARTETOS DE VILLA-LOBOS 13

2.1 STRING QUARTET N. 1 – CANTILENA ANDANTE 16

2.2 STRING QUARTET N. 15 – ALLEGRO NON TROPPO 20

CONSIDERAÇÕES FINAIS 24

REFERÊNCIAS 25

ANEXOS 27

INTRODUÇÃO

O saxofone, atualmente, é um instrumento muito difundido em diversas formações instrumentais representantes de variados gêneros e tradições musicais. Integrante de bandas sinfônicas, militares, orquestras, grupos de câmara, regionais de choro, combos de *jazz* ou dedicado à performance solo, o saxofone vem ganhando cada vez mais espaço entre os interessados em desenvolver atividades musicais, disseminando, assim, o aumento do ensino e da prática do instrumento, seja no ensino superior, em conservatórios ou escolas livres de música.

A atuação que iremos estudar neste trabalho será a formação de quartetos de saxofones com a formação americana[1], a saber: saxofone alto 1, saxofone alto 2, saxofone tenor e saxofone barítono. A formação pioneira dos quartetos foi criada por Marcel Mule (1901-2001) em Paris no ano de 1927 com uma formação um pouco diferente: saxofone soprano, saxofone alto, saxofone tenor e saxofone barítono (formação francesa[2]), e como na época não havia ainda um repertório representativo para esta formação - excetuando-se algumas peças escritas na segunda metade do século XIX como as do compositor belga Jean-Baptiste Singelée (1812-1875) – o músico transcreveu algumas peças de compositores renomados da época. A iniciativa de Mule fez com que outros compositores como Gabriel Pierné, Florent Schmitt e Alexander Glazunov passassem a escrever para esta formação, concretizando, assim, este grupo, como argumenta William Aparecido Ciriaco da Silva (SILVA, 2014, p.31):

> Após essa iniciativa de Mule, outros compositores da época como Gabriel Pierné, Florent Schmitt e Alexander Glazunov, passaram a escrever para essa formação, resultando em uma maior aceitação desse novo instrumento, e o estabelecimento dessa nova formação musical.

Em análise, este modelo de quarteto é observado em grande parte dos cursos superiores de música no Brasil, especialmente bacharelados com habilitação em saxofone, normalmente integrantes da rede pública de ensino.

---

[1] Quanto a formação do quarteto de saxofones nas modalidades *francesa* e *americana* ver SILVA, W. A. C. **A música de câmara para grupos de saxofone como experiência formadora de músicos e plateia:** o caso do quarteto *sax in cena* (Fortaleza – CE). 2014. 72 f. Monografia (Graduação)-Curso de Bacharelado em Música Popular – Habilitação em Saxofone, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014.

[2] Ibid., p. 34.

Entretanto, a prática coletiva relacionada a grupos de câmara tem sido cada vez mais adotada como instância formativa de estudantes, tanto em cursos livres e conservatórios de iniciação instrumental quanto em cursos superiores com enfoque na formação docente, como no caso da Licenciatura em Música desta universidade. Esta formação favorece a prática conjunta, uma vez que trabalha com três a quatro (dependendo da formação) componentes da família de saxofones e possibilita a interação dos estudantes com estes instrumentos, em uma perspectiva ampliada de tecnicalidades[3].

A inserção deste grupo na formação de estudantes de saxofone esbarra na escassez de repertórios idiomáticos e didáticos disponíveis em cursos de música do país, especificamente o repertório dedicado à música brasileira. A partir desta demanda, foram selecionadas duas peças do compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) escritas para quarteto de cordas (*String Quartet* no.1 – Cantilena e *String Quartet* no.15 – I) que posteriormente foram transcritas para quartetos de saxofones e executadas pelo quarteto Ouro Preto, composto, atualmente, por graduandos da UFOP. Verifica-se, portanto, a necessidade de ampliar o acesso dos estudantes de música, e mais propriamente dos saxofonistas, ao universo da prática conjunta dedicada a grupos de saxofone, que, neste caso, contempla o acesso a um repertório de escrita expandida, já que as composições foram inicialmente pensadas para outro grupo instrumental, a saber, o quarteto de cordas.

Por não se tratar de uma escrita previamente idiomática, faz-se necessária uma averiguação inicial de processos de transcrição do modal primário, quartetos de cordas, para quartetos de saxofone, o que, pessoalmente, se configura em um ganho de capacitação técnica para transcrição de repertórios. Com isso, busca-se promover a ampliação e diversificação de repertórios para esta formação no Brasil, abrindo portas para que este trabalho se torne um ponto de partida para outros empreendimentos desta natureza no meio acadêmico.

Deste modo, configuram-se como objetivos a este empreendimento: a) Produzir duas transcrições dos quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos para quarteto de saxofones com formação de dois saxofones alto, um tenor e um barítono; b) executar e descrever o fluxograma do processo de transcrição através do relato da experiência transcricional dos excertos e c)

[3] *Tecnicalidades*, para Lucy Green, refere-se ao conhecimento mais cerebral e entendimento do que deve ser referido como teoria da música. Para mais informações sobre a inserção desta perspectiva de ensino/aprendizagem no meio de aulas de saxofone em cursos de licenciatura ver: FABRIS, Bernardo Vescovi. O Papel do Instrumentos na Formação de Licenciados em Música: perspectivas e possibilidades *in* Tópicos de Pesquisa para a Aprendizagem do Instrumento Musical, Goiânia: Editora Kelps, 2017.

produzir material para aulas em grupo para quarteto de saxofones num duplo sentido: didático e performático.

Foram utilizadas edições das partituras disponibilizadas pelo site *IMSLP*[4] como fontes primárias com vistas ao desenvolvimento dos objetivos sobrescritos, sendo que além de seu referencial gráfico também são levadas em consideração algumas gravações, como experiências sonoras das realizações dessas obras interpretadas pelos seguintes grupos: *Cuarteto Latinoamericano*, *Danubius Quartet* e *Quarteto Bessler-Reis*. As adaptações resultantes deste processo foram editadas pelo programa de editoração de partituras *Sibelius*.

A pesquisa, de cunho inicialmente analítico-descritivo, se apoiou em bibliografia específica que trata de temas como: orquestração, instrumentação, transcrição e arranjo dos seguintes autores: Flávia Vieira Pereira (2011), Alexandre Schubert (2016), Willian Aparecido Ciriaco da Silva (2014), Bernardo Vescovi Fabris (2017), Rúbia Mara de Almeida Siqueira & Ana Paula Matta Machado Avvad (2014), Ian Guest (2009) e João Victor Bota (2008). Através dos estudos de tais autores, buscou-se realizar interseções entre a descrição dos eventos decorrentes do processo de adaptação dos materiais e a editoração destas peças (levando em consideração discussões sobre a adaptabilidade dos recursos interpretativos transpostos ao universo dos saxofones, como fraseados, articulações e efeitos idiomáticos), bem como o desenvolvimento destes exemplos no decurso das aulas de saxofone em grupo, com vistas para usos e discussões didáticas futuras.

Esta dupla abordagem quanto ao material musical (gráfico e sonoro) dá-se no sentido de assegurar maior fidelidade ao produto das adaptações de modo a obter a melhor semelhança possível com as características sonoras originais, numa postura ética com as fontes primárias.

Algumas hipóteses a este processo são, a priori, perceptíveis, como quando observadas as características das tessituras instrumentais e em particularidades timbrísticas entre os meios sonoros de partida e de chegada. Os limites da fidelidade de uma transcrição em comparação com a original, ainda são, neste momento, indefinidos. Flávia Viera Pereira (2011) evidencia a transcrição como uma das possibilidades de reelaboração musical. Em sua tese *As Práticas de Reelaboração Musical*, Pereira declara serem várias as possibilidades desses procedimentos conforme a interferência criativa em uma dada transcrição, ou, de maior fidelidade ou liberdade com o texto "original".

[4] https://imslp.orgwiki/Main_Page.

2. SOBRE O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO MUSICAL E OS QUARTETOS DE VILLA-LOBOS:

Pelo fato de o termo *transcrição musical* ser polissêmico em seus usos no meio musical, iniciaremos a descrição dos processos transcricionais dos quartetos de cordas de Villa-Lobos através de sua definição de uso *ad hoc*. Pela etimologia da palavra, transcrição derivaria de (FABRIS, 2017, p. 558):

> Comecemos por sua etimologia, que, segundo Barbeitas (2000, p. 89) deriva do latim Transcribere, onde decorrem o prefixo trans (de uma parte a outra, para além de) e o verbo scribere (Escrever), ou seja, "escrever para além de". Dado seu significado, Barbeitas em seu texto Reflexões Sobre a Prática da Transcrição (2000), relaciona seu uso à da tradução literária, onde, também a partir da etimologia, tem-se as palavras trans e ducere, significando "levar, transferir, conduzir para além de".

Para nosso intento, este ato de transportar de "um lugar a outro" delimita de maneira precisa a prática de se portar uma peça, escrita inicialmente para determinada instrumentação, para outra instrumentação final, preservando as características essenciais ao sentido sonoro nela impresso.

Neste caso, o verbete do dicionário *Grove* de música nos auxilia na definição do procedimento em seu uso estrito a este fim (FABRIS, 2017, p. 559):

> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* onde o verbete sobre o termo assevera: (ELINGSSON, 2004) " Transcrição é uma subcategoria de notação", e completa: "Nos estudos clássicos euro-americanos, transcrição se refere ao ato de copiar uma obra musical, usualmente com algum tipo de mudança na notação musical (e.g. da tablatura para o pentagrama ao *Tonic* Sol-Fa), ou em sua editoração (e.g. de partes separadas para grade), sem a escuta dos sons durante o processo de escrita".

A afirmação dá conta parcialmente do processo aqui proposto, já que, diferentemente de levar em consideração somente partes escritas das obras a serem transcritas, prescindindo da escuta delas, o processo aqui descrito foi baseado também em gravações disponibilizadas por *streamings* de música bem como no acompanhamento dos resultados musicais das adaptações durante ensaios do grupo de saxofones de alunos da UFOP. Nesse sentido, a afirmação de Bota (2008, p.1) nos auxilia a compreender o processo pelo seu viés criativo, perceptivo e aural:

> Em música, trata-se de um processo de recriação, no qual o compositor se baseia em uma obra preexistente (e que lhe serve de ponto de referência

> bastante forte ao qual se remete), deixando suas próprias marcas estilísticas no material transcrito.

Segundo o autor, a transcrição seria uma ramificação do termo recriação musical, que posteriormente será renomeado por Pereira, em sua pesquisa, como "reelaboração musical". As definições de Bota e Pereira podem, em certo sentido, se apresentar como semelhantes, sendo que ambas se referem tanto à prática transcricional quanto àquela atinente ao arranjo, sendo estas distintas no que se refere ao nível de criação envolvido no processo, tal qual estabelece Bota (2008, p.1):

> Uma das primeiras questões relativas a essa temática, que é preciso esclarecer desde o início para se evitarem mal-entendidos, é sobre as semelhanças e as diferenças entre a transcrição e o arranjo musicais. De fato, diversos autores diferenciam muito pouco — ou nem o fazem — os conceitos de arranjo e transcrição. Convencionar-se-á neste trabalho que ambos estão na mesma modalidade: a recriação musical, uma vez que ambos podem ser compreendidos como processos de tradução musical para novos meios, seja para uma nova instrumentação, seja pela rearmonização (sic) etc.

Complementarmente, Flávia Vieira Pereira em sua tese *"As práticas de reelaboração musical"* advoga que o ato de transcrever música, necessariamente, se refere a um ato criativo, independentemente no nível de criação – ou recriação – envolvida na atividade, além de endossar a mudança de meios, procedimento apropriado ao proposto neste trabalho. Segundo a doutora, (PEREIRA, 2011, p. 6):

> A ideia de reelaborar uma partitura original revela uma possibilidade de constante manipulação de um material, de sua transformação contínua, inerente a qualquer música no sentido de ser a música uma arte em movimento. Pensar um arranjo ou uma transcrição como sendo a transferência de uma ideia musical para outros meios pode nos abrir a capacidade de remodelar nossas escutas tornando-as também mais flexíveis.

Fica claro, portanto, que, apesar de os autores se referirem aos processos de transcrição e arranjo por termos distintos, ambos são sinonímicos, sendo que a ideia inicial neste trabalho é a da transcrição musical como condução (*ducere*) da peça de um meio fônico para outro, mantendo a harmonia e melodia feita por Villa-Lobos, originalmente em seus quartetos de cordas. Mas estamos falando de transcrever partituras feitas inicialmente das cordas para saxofones. Levando em consideração a extensão do meio de partida para o produto e para manter a transcrição o mais próximo possível da peça original, são previstas algumas adaptações da peça "original" a fim de torná-las idiomáticas à formação instrumental de

chegada, como no uso de algumas inversões harmônicas distintas da formação original de determinados acordes. Tomamos como base o pensamento de Flávia Vieira Pereira (PEREIRA, 2011, p.226),

> Podemos comentar que as categorias de transcrição, orquestração e redução buscam como desafio ser "fiel", na medida do possível, ao original, mesmo que criem situações transgressoras, omitindo desenhos, ou fazendo surgir novos elementos, esses são efetuados no sentido de adquirir um maior grau de fidelidade, como foi visto na orquestração de Ravel, ou Michel Jarrel. Ou seja, certas modificações não ocorrem porque se quer modificar uma obra, mas por um esforço em reproduzi-la da forma mais fiel possível e para compreendê-la em sua totalidade. Com isso, difere das demais práticas de arranjo, e paráfrase, onde as transgressões são feitas para soarem diferente do original, ou como na adaptação acabam soando diferentes do original, pois buscam adequar-se à alguma coisa.

Para contribuir à fidelidade das obras, este trabalho abrange também uma busca a respeito do contexto das obras e a vida do autor. Segundo Salles, 2019, em seu livro "*Quartetos de Cordas de Villa-Lobos – Forma e Função"*, Villa-Lobos dedicou-se à escrita para quarteto de cordas durante toda sua vida deixando em suas criações as marcas de locais por onde passou. Villa-Lobos foi um dos marcos no modernismo brasileiro e se dedicou à escrita para esta formação em estudo (1915 a 1957) deixando uma das maiores séries de quarteto do século passado.

O estudo dos quartetos de cordas permite um olhar aprofundado sobre detalhes da escrita de Villa-Lobos, destacando o cuidado na distribuição das ideias musicais no plano composicional geral. Isso se dá não apenas no conteúdo temático ou nos planos harmônicos, mas também na forma como esse material é apresentado, como os jogos de subagrupamentos em camadas sobrepostas ou a abertura de amplos espaços sonoros, mesmo em um meio limitado instrumentalmente, como é o caso do quarteto de cordas. (SCHUBERT,2016, p.43).

De acordo com Tacuchian (apud SCHUBERT, 2016, p.36) o acervo musical de Villa-Lobos pode ser divido em quatro fases. A primeira, a terceira e a quarta foram as fases - além das demais composições para outras formações - de criação dos quartetos, dando uma breve pausa entre 1917 a 1931 quando estava em Paris – mesmo período em que compôs a série de "*Choros*".

2.1 STRING QUARTET N. 1 – CANTILENA ANDANTE

A *Cantilena*, originalmente, é uma canção vocal que fala sobre amor. Ela é caracterizada por uma linha superior vocal predominante, normalmente apoiada em uma ou duas vozes mais graves que realizam um simples contracanto. (SIQUEIRA E AVVAD, 2014).

Composta em 1915, na cidade de Friburgo, o primeiro movimento foi escrito na tonalidade de Dó maior e no primeiro compasso já apresenta uma tensão harmônica (arpejo do acorde Si diminuto) com resolução no acorde de Dó maior seguido de uma série de modulações. A sequência melódica de seis colcheias apresentada primeiramente pelo 1º violino surge de forma modificada e transposta nos demais instrumentos. A peça pode ser dividida em três seções sendo duas com 19 compassos e a última com 6 compassos.

A edição escolhida como instrumento inicial da transcrição foi obtida na página *IMSLP*, feita no ano de 1946 e publicada no ano de 1953 pela *Southern Music Publishing*. A versão de áudio de base para a pesquisa foi a versão executada pelo quarteto de cordas Quarteto *Bessler-Reis*, em gravação do ano de 2007.

Levando em consideração que a formação do quarteto de saxofones escolhida foi a americana (1º saxofone alto, 2º saxofone alto, saxofone tenor e barítono), o passo inicial para a transcrição seria relacionado ao fato de estarmos lidando com um meio fônico final transpositor (saxofones altos e barítono afinados em Mi bemol e o saxofone tenor em Si bemol). Após comparar a extensão dos instrumentos e da peça, mantivemos a tonalidade original da edição, estabelecendo então as tonalidades de Lá maior para altos e barítono e Ré maior para tenor.

A primeira alteração se fez necessária logo no segundo compasso da peça onde o 2º violino tem um bicorde[5] de terça maior. Durante a peça estão presentes outros bicordes de terças e quintas justas. Devido à limitação dos saxofones para executar mais de um som simultaneamente, característica de instrumentos melódicos, a nota que se repetia na distribuição do acorde foi retirada. Este foi o critério para todas as alterações feitas referentes a esta observação.

[5] O termo bicorde, também conhecido como *díade* ou *double stop*, é usado para definir um intervalo ou um acorde de apenas duas notas. No contexto acima, se trata de um acorde de duas notas, recurso muito característico das cordas.

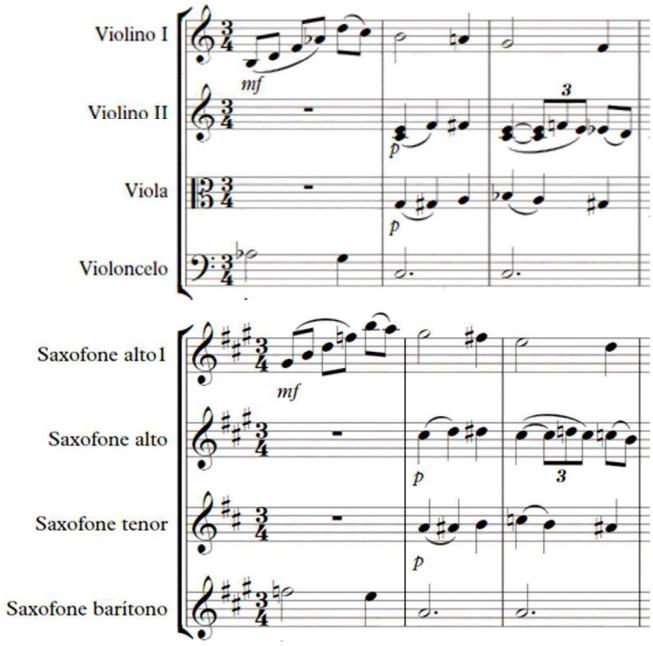


Figura 1: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 1º movimento – Cantilena.
Versão original e transcrita do compasso 1 ao 3.

A figura acima mostra primeiramente a escrita original com bicordes de terça maior no segundo e terceiro compasso. Podemos ver também a repetição da tônica no violoncelo e 2º violino. Abaixo está a escrita já transposta para saxofone e sem a repetição da tônica, mantendo apenas na linha do barítono. Na figura abaixo a remoção foi da quinta, que está presente nas demais vozes.

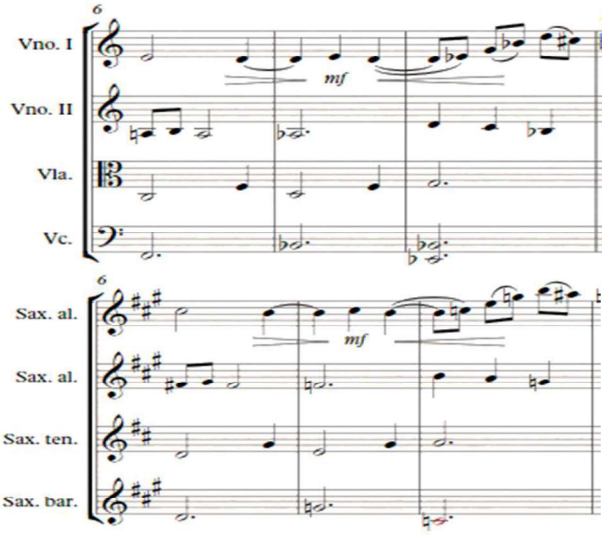


Figura 2: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 1º movimento - Cantilena.
Versão original e transcrita do compasso 6 ao 8.

Outras remoções foram feitas no decorrer da transcrição da peça utilizando o mesmo critério. Houve casos, porém, como no compasso 19, onde mais de quatro vozes foram distribuídas, restando apenas a opção da omissão de notas que tivessem menor grau de descaracterização do acorde e da harmonia proposta pelo compositor. Neste caso, no acorde de G7(9), a terça e a repetição da quinta foram omitidas.

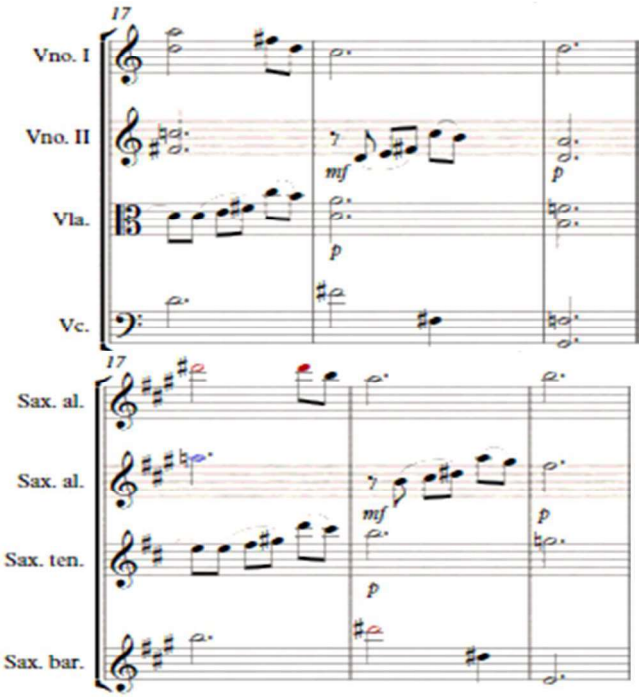


Figura 3: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 1º movimento – Cantilena.
Versão original e transcrita do compasso 17 ao 19.

No compasso 20, o tema será explorado novamente agora uma oitava acima, atingindo no compasso 31 uma região aguda para os violinos e que na transposição para saxofones não seria viável devido à sua extensão. Um recurso possível encontrado foi não subir uma oitava na melodia principal de início e movimentá-la para outra voz. A mudança foi feita de forma gradativa e no ponto onde a transição para a oitava acima pudesse ser sutil e agradável, sem perder a fidelidade à escrita original. A linha de acompanhamento muda de oitava como o original e ao final do compasso 22, as vozes se encontram nas regiões de origem. Na mudança de oitava do compasso 31, manteve-se a oitava anterior na transcrição devido à região na transposição ser de pouco domínio dos alunos que executarão a peça, preservando o uso desta transcrição com finalidades didáticas.

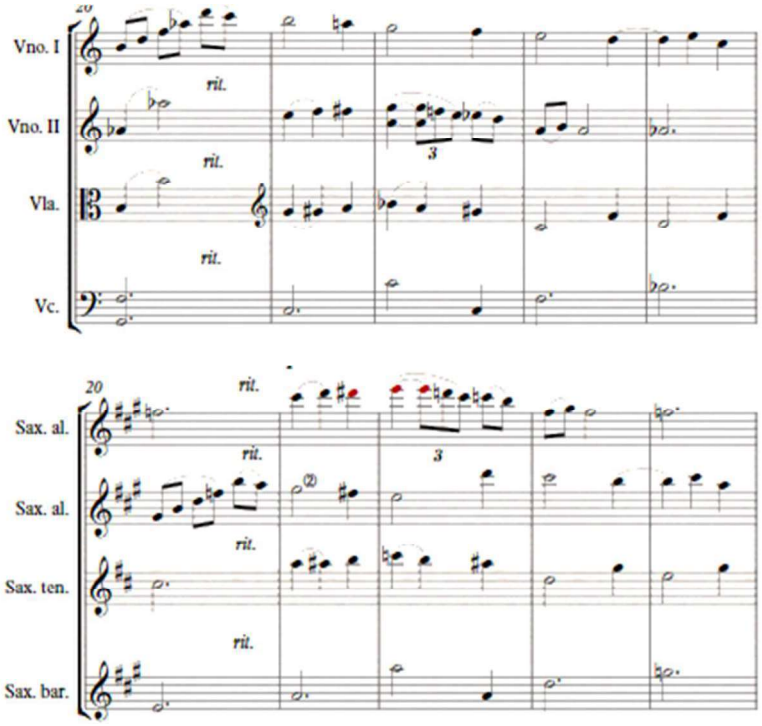


Figura 4: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 1º movimento – Cantilena.
Versão original e transcrita do compasso 20 ao 24.

Durante o processo de editoração, as adaptações foram submetidas a experimentações durante ensaios do grupo de alunos de saxofones do curso de Licenciatura em Música da UFOP. Durante as primeiras tentativas de tocar o movimento proposto, percebeu-se a dificuldade do grupo em termos da sustentação do fraseado em andamentos muito lentos, como os que, recorrentemente, foram adotados pelos quartetos de cordas considerados para a apreciação musical da peça. Dada esta limitação morfológica dos saxofones para a execução do movimento, foi necessário tomar um posicionamento quanto ao andamento adotado para sua interpretação. A peça apresenta características dos longos fraseados, como mencionado, aspecto que reforça características idiomáticas dos instrumentos de cordas friccionadas. Entretanto, o andamento previsto na edição da partitura é o *Andante*, o que denotaria uma pulsação de algo em torno de 70 batidas por minuto, enfoque distinto aos andamentos adotados de maneira predominante nas gravações considerados, que tendem o caráter do movimento mais para *Adágio*, com pulsação em torno dos 60 bpm. Pela dificuldade técnica apresentada e por se tratar de instrumentos de sopro, para os quais a respiração é vital, a adaptação das características idiomáticas das cordas para os saxofones demandaria a utilização da respiração circular, técnica pouco afeita aos propósitos formativos que também são pretendidos com as transcrições

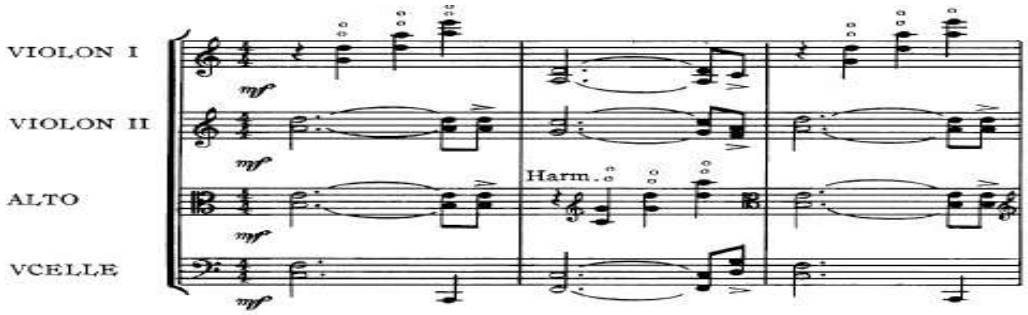
almejadas. Optou-se, portanto, por manter o indicativo de *Andante* ao movimento, tal qual encontrado na edição considerada para este trabalho.

2.2 STRING QUARTET N. 15 – ALLEGRO NON TROPPO

Composta quase no fim da vida de Villa-Lobos (1957), o quarteto n. 15 é dividido em quatro movimentos: I. *Allegro non tropo*; II. *Moderato*; III. *Scherzo: Vivo*; IV. *Allegro*, e para transcrição aqui proposta foi escolhido o primeiro movimento. Dentro deste movimento, do compasso 1 ao 32, tem-se a exposição do tema, que será reexposto com variações entre os compassos 96 e 127.

Também escrita na tonalidade Dó maior, a peça se distingue do quarteto n. 1 por uma abordagem de aprofundamento da exploração de recursos idiomáticos e possibilidades de expansão da sonoridade das cordas através, por exemplo, da utilização de harmônicos, *pizzicatto*, arco entre outros tipos de ataque e articulações. De notório virtuosismo técnico, o movimento também apresenta uma maior dilatação *agógica*, como demonstrado nas eventuais variações de andamento, também apresentando forte lastro rítmico referenciado nas características de gêneros musicais urbanos com o uso de *ostinatos da Habanera* e no *Maxixe*.

Outro dado de distinção do movimento está na elaboração de parte da relação harmônica com a sonoridade dos chamados bicordes e para a manutenção desta característica, especificamente, optou-se por manter os intervalos dessas entidades harmônicas retirando as notas repetidas que, eventualmente, se encontravam nas partes editadas, consideradas por este estudo como fontes primárias.



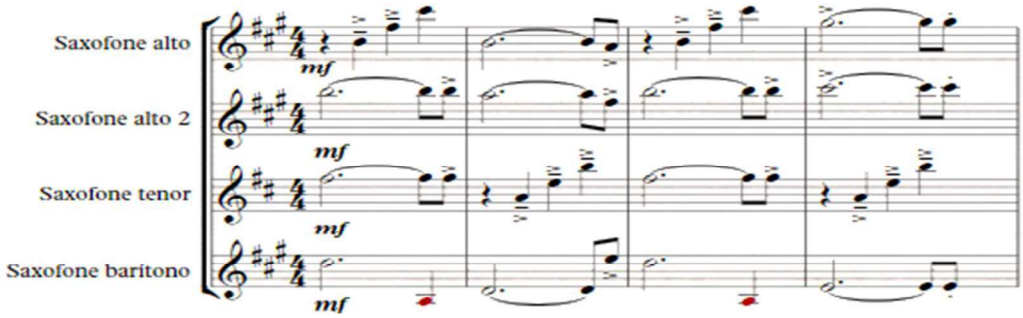


Figura 5: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 15. 1º movimento.

Versão original e transcrita do compasso 1 ao 4.

Ainda durante os ensaios, nos deparamos com a necessidade de incluir pontos de respiração ao longo da peça pelas especificidades idiomáticas dos instrumentos de sopros. Inicialmente, para fins interpretativos, as frases melódicas de cada uma das quatro vozes concernentes à composição foram discutidas e analisadas, identificando fraseologicamente pontos que respeitassem o início e o fim desses períodos melódicos, sem interferir em seu sentido musical inicial. Estas marcas de apoio foram sinalizadas por vírgulas, como observado no exemplo a seguir. As marcas nos trechos não impedem que durante a interpretação da obra sejam realizados outros instantes de respiração. Estes seriam realizados deliberadamente pelos intérpretes em negociação com o grupo, fato que também ocorreu durante as aulas em grupo do instrumento saxofone nesta universidade.

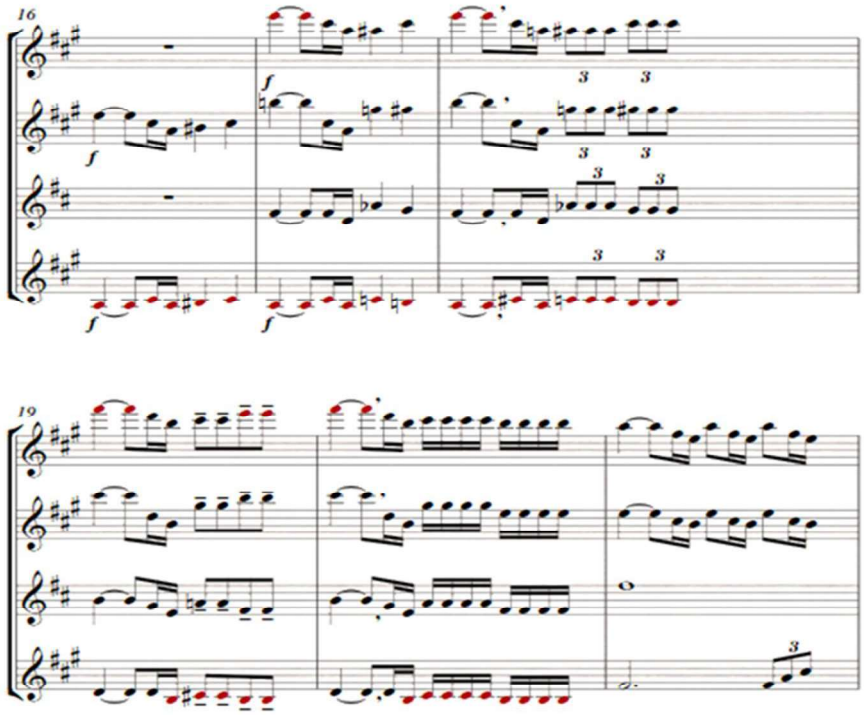


Figura 6: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 15. 1º movimento.

Versão transcrita dos compassos 16 ao 21.

A inserção destes pontos de respiração conferiu à peça características um pouco distintas da sua versão original, entretanto, respeita a característica primordial dos instrumentos de sopro sem subverter o sentido musical dela. Outra adaptação refere-se ao andamento da peça que, por motivos distintos da *Cantilena,* também teve de ser alterado, entretanto, desta vez para menos.

Esta decisão foi tomada em função da dificuldade técnica inerente a alguns trechos da obra que, mesmo em sua versão para cordas, já se mostram bastante exigentes para a instrumentação de partida e tampouco contemplam características idiomáticas dos instrumentos de chegada, tal qual no trecho abaixo onde, no compasso 48, estão dispostas quiálteras com saltos intervalares pouco usuais quanto à expectativa de construção frasal realizada por instrumentos da família das madeiras.

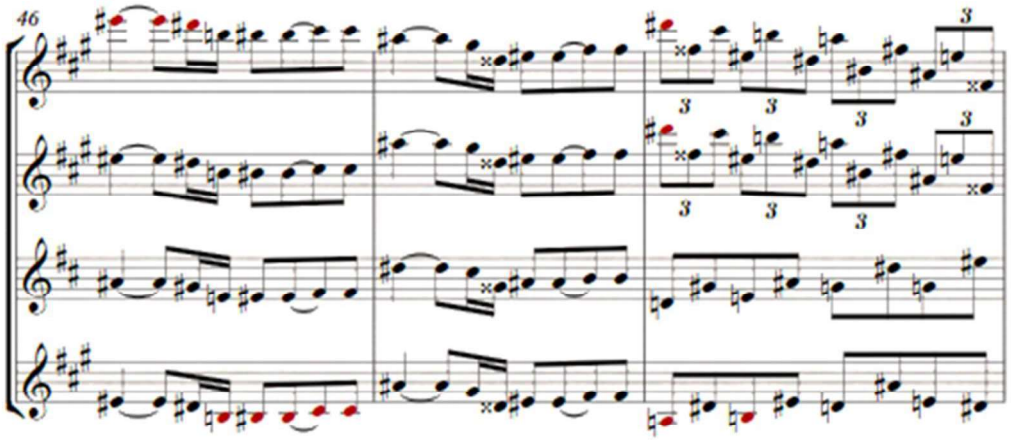


Figura 7: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 15. 1º movimento.
Versão transcrita do compasso 46 ao 48.

Durante o processo de transcrição da peça para o novo meio fônico, surgiu outro desajuste em relação à instrumentação, desta vez relativo à transposição. Trata-se do uso de enarmônicos com o aparecimento de dobrados sustenidos às linhas, além daqueles já presentes na peça. Nos ensaios com o grupo de saxofones da UFOP, deparamo-nos com a dificuldade apresentada pelos alunos de instrumento em lerem com fluência estas linhas que, apesar de enarmonicamente coerentes com as partes transpostas, se distanciam da prática comum na área de tornar as linhas melódicas mais acessíveis à leitura à primeira vista, já que a nomenclatura,

mesmo que mais precisa das notas referentes à enarmonia do trecho, se mostra menos prioritária do que a fluência e o conforto de execução dos músicos[6].

Para tornar esta leitura mais fluida optou-se por retirar alguns dos enarmônicos das partituras individuais. Mesmo com as alterações, este movimento trouxe mais dificuldades do que a *Cantilena* para o quarteto experimental nos aspectos tanto mecânico quanto interpretativo. Por ser um movimento extenso e devido a esta dificuldade, não foi possível executar o movimento de forma completa. O trecho a ser executado pelo quarteto será dos compassos 1 ao 64, entretanto, encontra-se em anexo a este trabalho a transcrição do movimento descrito integralmente.

[6] De acordo com a perspectiva de Ian Guest, a notação musical, além de refletir essas tarefas, deve fazê-lo de modo claro, transparente e organizado, razão pela qual a escrita extrapola o âmbito musical passando a ser um desafio psicológico. A programação visual dali recorrente deve-se servir de imagens habituais e simples, de modo a permitir ao intérprete uma leitura descontraída, via reflexos, com a atenção liberada para os aspectos musicais e a interpretação. Em outras palavras: a música, por mais criativa que seja, deve ser anotada por imagens das mais costumeiras e comuns, onde todas as situações musicais, sejam reduzidas a meros clichês visuais. Para mais informações, ver: GUEST, Ian. Arranjo: Método Prático. Vol 1. Lumiar Ed. 2009.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do processo de transcrição e dos ensaios foi possível concluir que, apesar da mudança de meios tão distintos, a intensão sonora da peça pôde ser mantida em suas características melódicas, textuais e de caráter. Ao ouvir os movimentos executados pelos dois meios fônicos envolvidos no trabalho, é perceptível uma restrição à tessitura instrumental do quarteto de cordas para o quarteto de saxofones, mas nada que descaracterize a obra do autor em suas nuances estilísticas.

Ao comparar os dois movimentos, tanto o processo de transcrição quanto a execução, a peça *Cantilena* foi mais simples de transcrever e executar do que o movimento do quarteto n. 15, que, por sua vez, apresentou mais desafios devido ao distanciamento idiomático entre instrumentos de cordas friccionadas e saxofones. Dessa forma, foi exigida do processo de transcrição desse quarteto uma atitude mais criativa, a fim de tornar ético o processo adaptativo de seus signos sonoros.

Apesar das dificuldades encontradas, ambas as peças foram possíveis de serem transcritas e tocadas, sem a perda da qualidade sonora ou interpretativa. Pelo contrário, a prática da transcrição prevê a expansão do horizonte das práticas musicais implicadas no meio fônico de chegada, contribuindo para os desdobramentos técnicos, estilísticos e didáticos de alunos do instrumento saxofone e da reconversão do repertório de Villa-Lobos para uma formação camerística à qual o autor não chegou a se dedicar durante sua vida.

REFERÊNCIAS

BOTA, João Victor. **A Transcrição Musical como Processo Criativo.** Programa de Pós-graduação em Música: Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva. Campinas – SP, 2008.

FABRIS, Bernardo Vescovi**. O Papel do Instrumentos na Formação de Licenciados em Música: perspectivas e possibilidades** in Tópicos de Pesquisa para a Aprendizagem do Instrumento Musical, Goiânia: Editora Kelps, 2017.

GUEST, Ian. **Arranjo: Método Prático**. Vol 1. Lumiar Ed. 2009. 156 p. ISBN-10: 8574072729 / ISBN-13: 978-8574072722.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical.** Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes. Programa de Pós-graduação em Artes. Orientador: Prof. Dr. Fernando H. O. Iazzetta. São Paulo – SP, 2011.

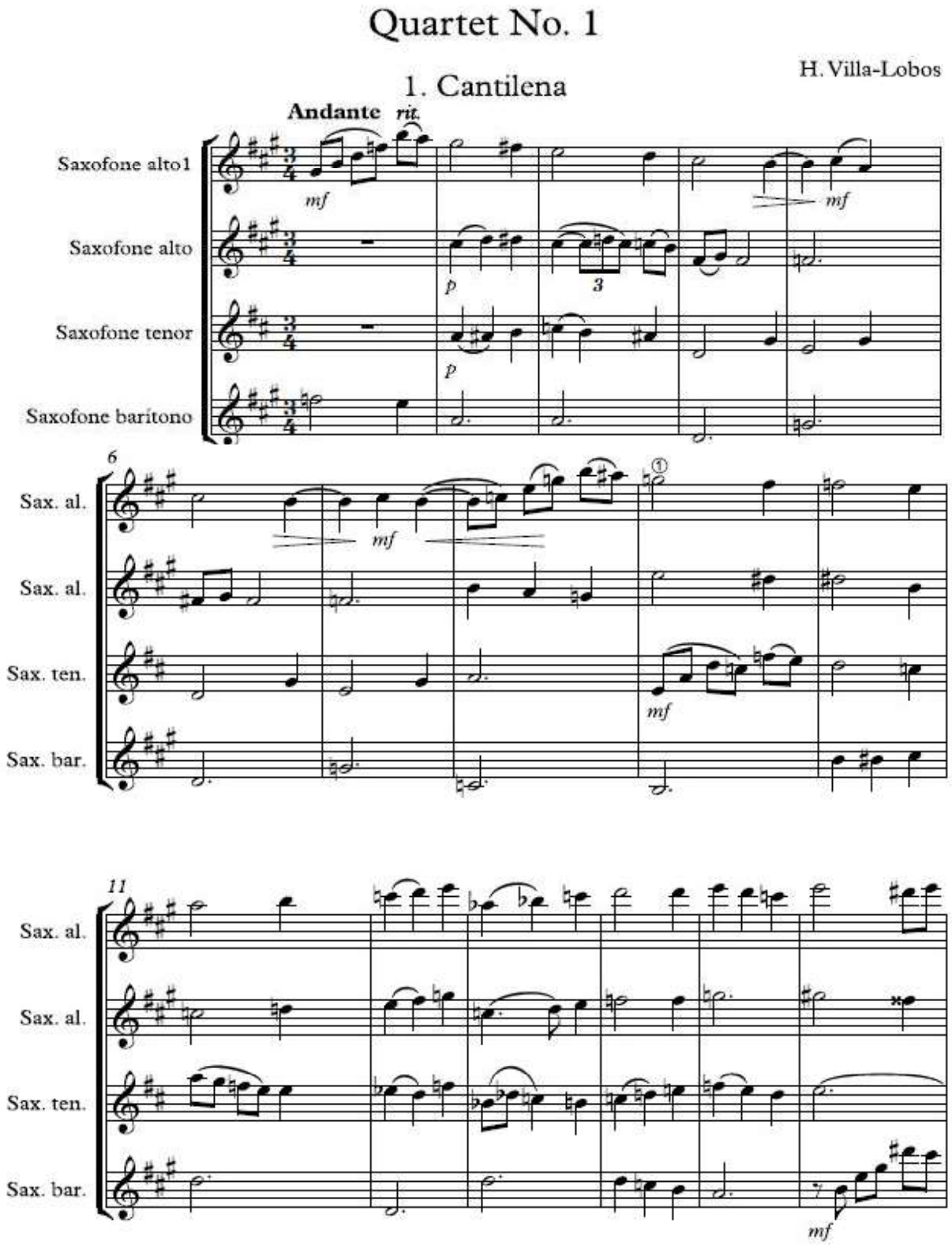
SALLES, Paulo de Tarso. **Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função**. Editora Edusp, 1ª edição. 2019. 376 p. ISBN 13: 9788531417184.

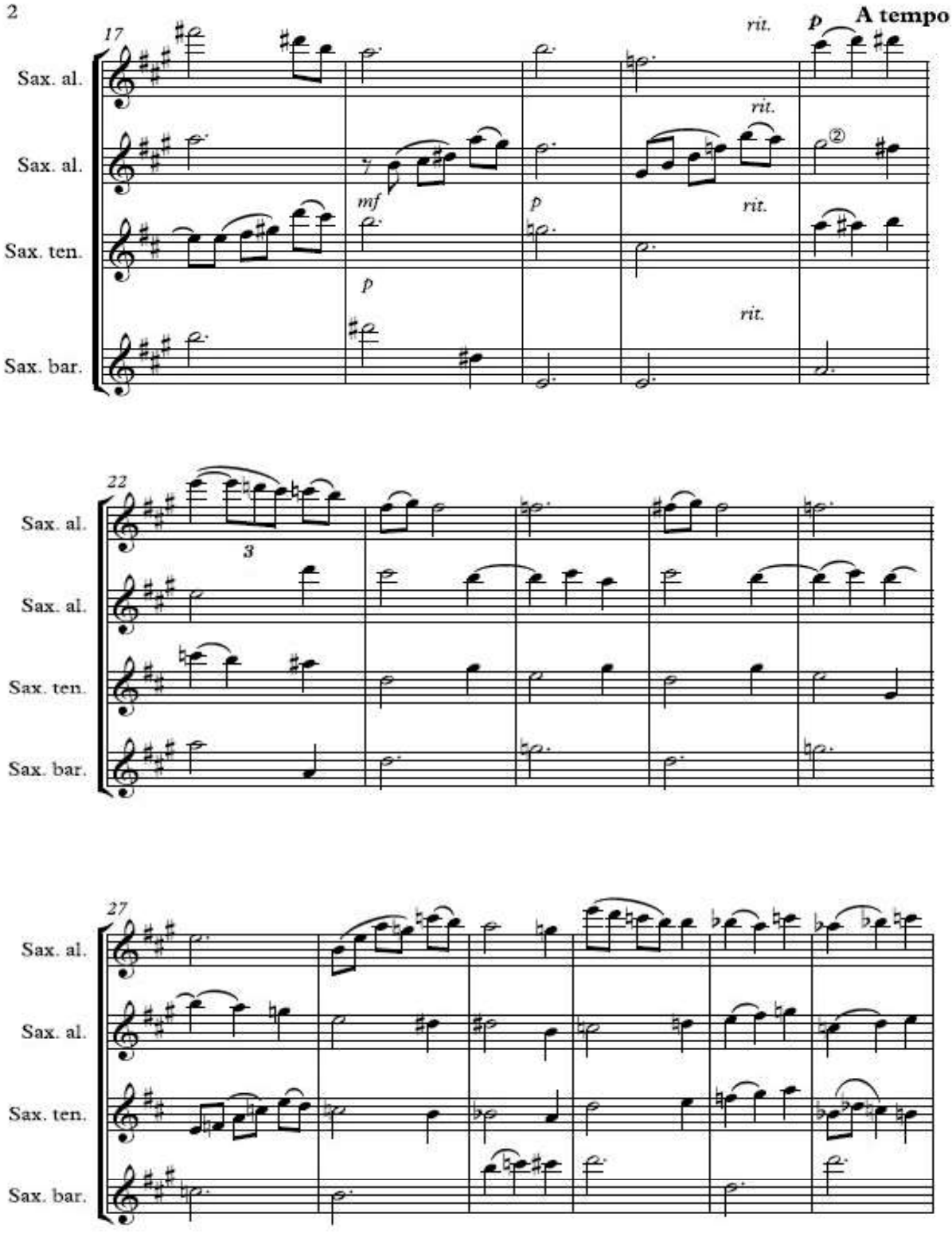
SCHUBERT, Alexandre. **Texturas nos quartetos de cordas de Villa-Lobos: estudos preliminares.** II Simpósio Nacional Villa-Lobos: práticas, representações e intertextualidades. UFRJ/UNIRIO. Rio de Janeiro - RJ, 2016.

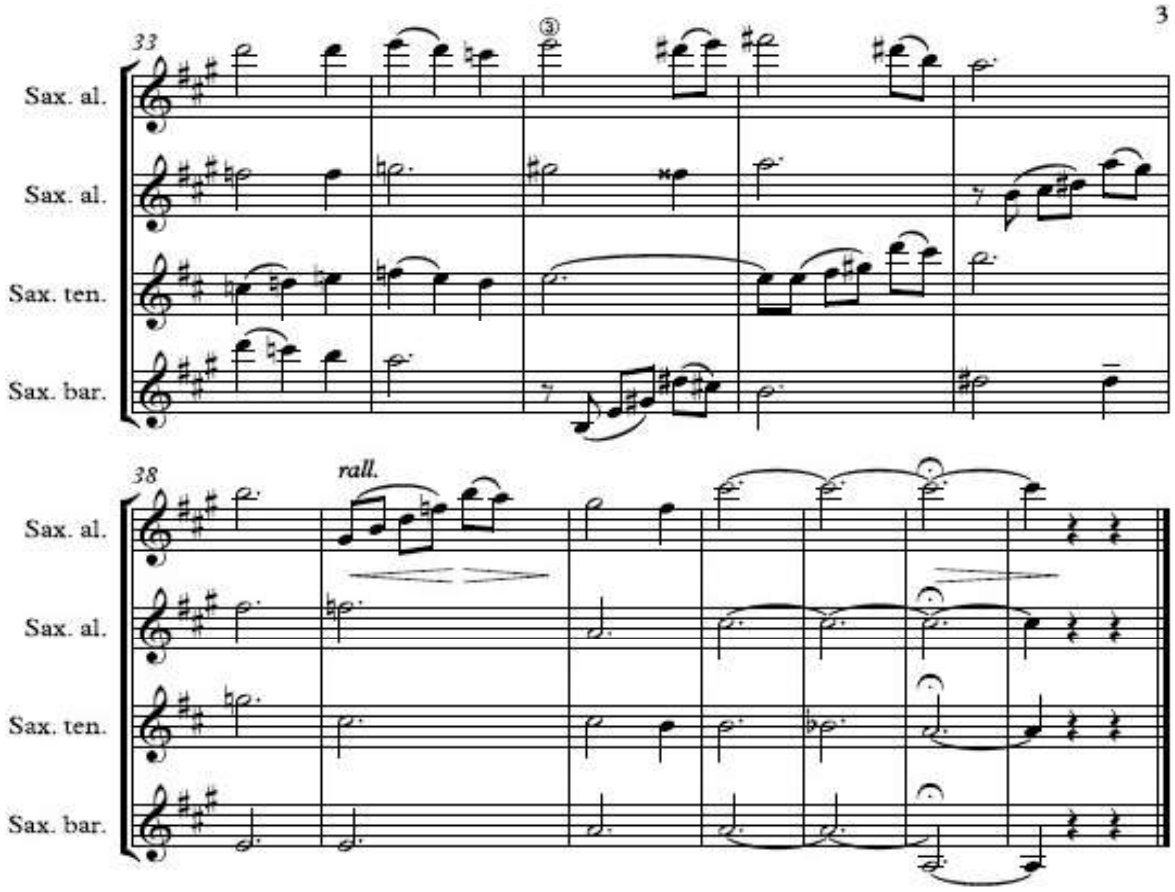
SILVA, William Aparecido Ciriaco Da. **A música de câmara para grupos de saxofone como experiência formadora de músicos e plateia: o caso do quarteto sax in cena (Fortaleza – CE).** Monografia do curso de Bacharelado em Música Popular – Habilitação em Saxofone do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará. Orientadora: Prof.ª Me. Luciana Rodrigues Gifoni. Fortaleza – CE, 2014.

SIQUEIRA, Rúbia Mara De Almeida; AVVAD, Ana Paula Matta Machado. **Quarteto N. 1, de Heitor Villa-Lobos: considerações analíticas para a performance musical.** Simpósio Em Práticas Interpretativas, Rio de Janeiro – RJ, 2014. 43-58 p.

ANEXOS

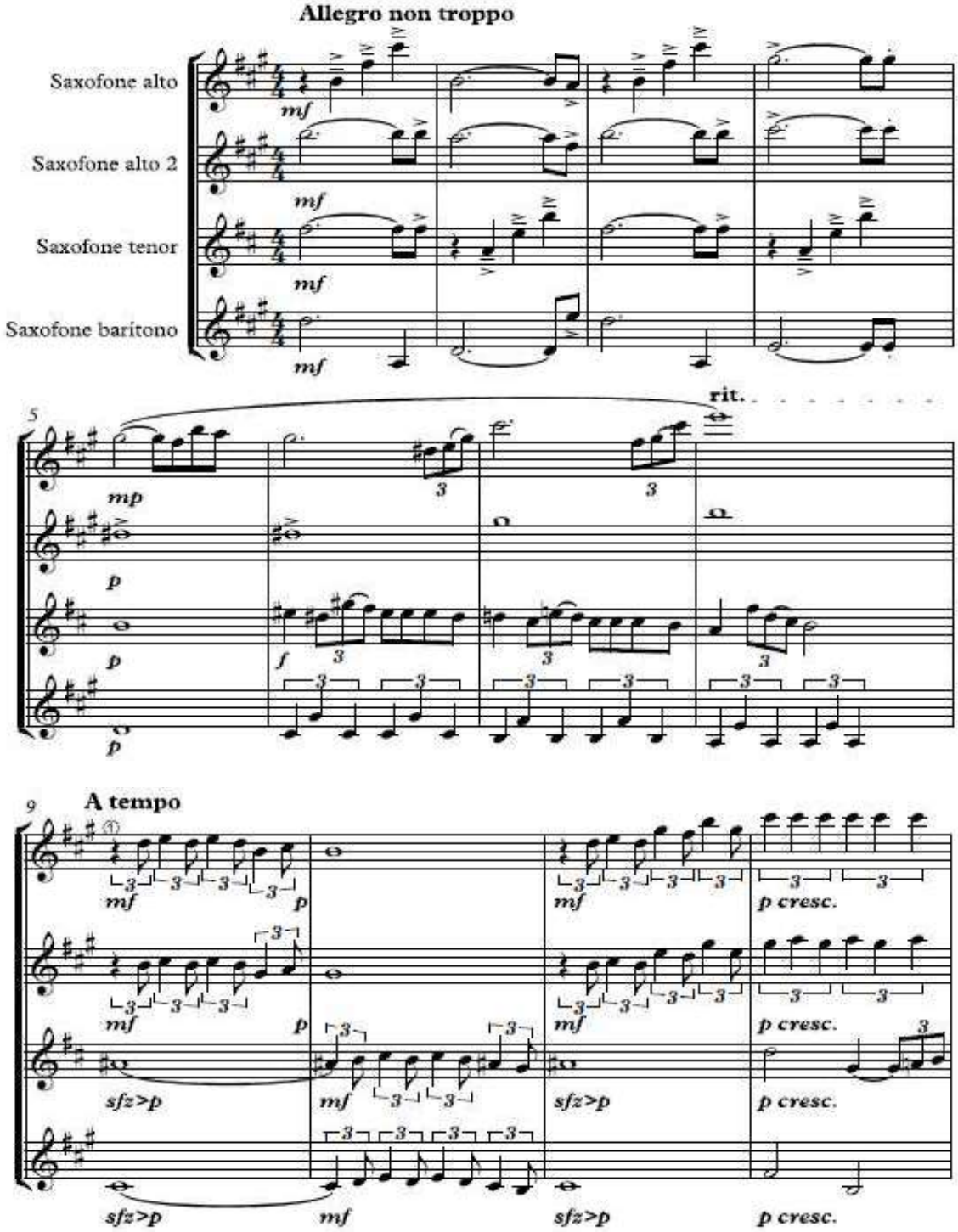

Quartet No. 1
H. Villa-Lobos
1. Cantilena
Andante
rit.
Saxofone alto1
Saxofone alto
Saxofone tenor
Saxofone barítono
mf
p
3
6
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. bar.
11

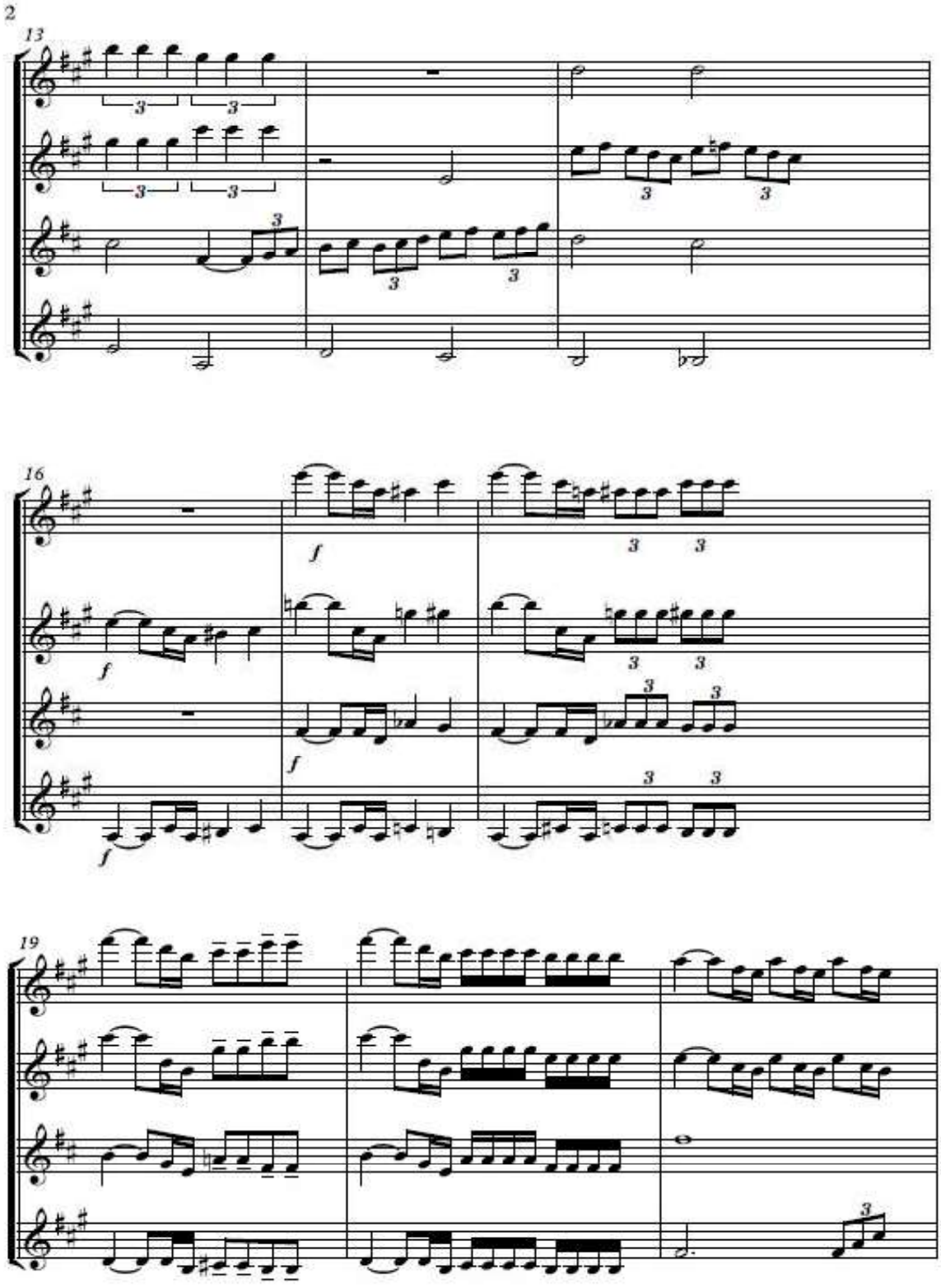

2
17
Sax. al.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. bar.
mf
p
p
rit.
rit.
rit.
rit.
p
A tempo
22
Sax. al.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. bar.
3
27
Sax. al.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. bar.

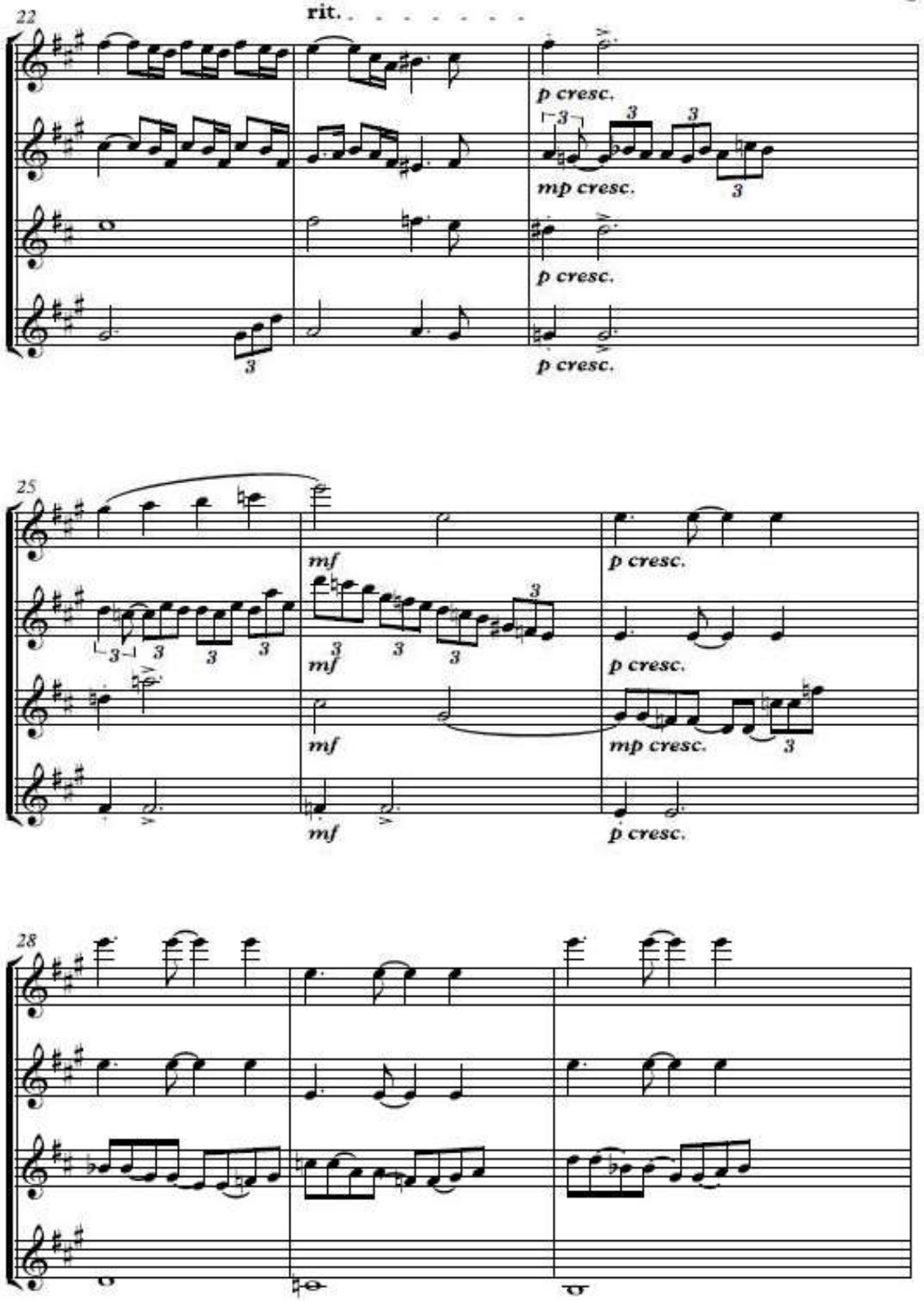

3
33
Sax. al.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. bar.
38
rall.
Sax. al.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. bar.

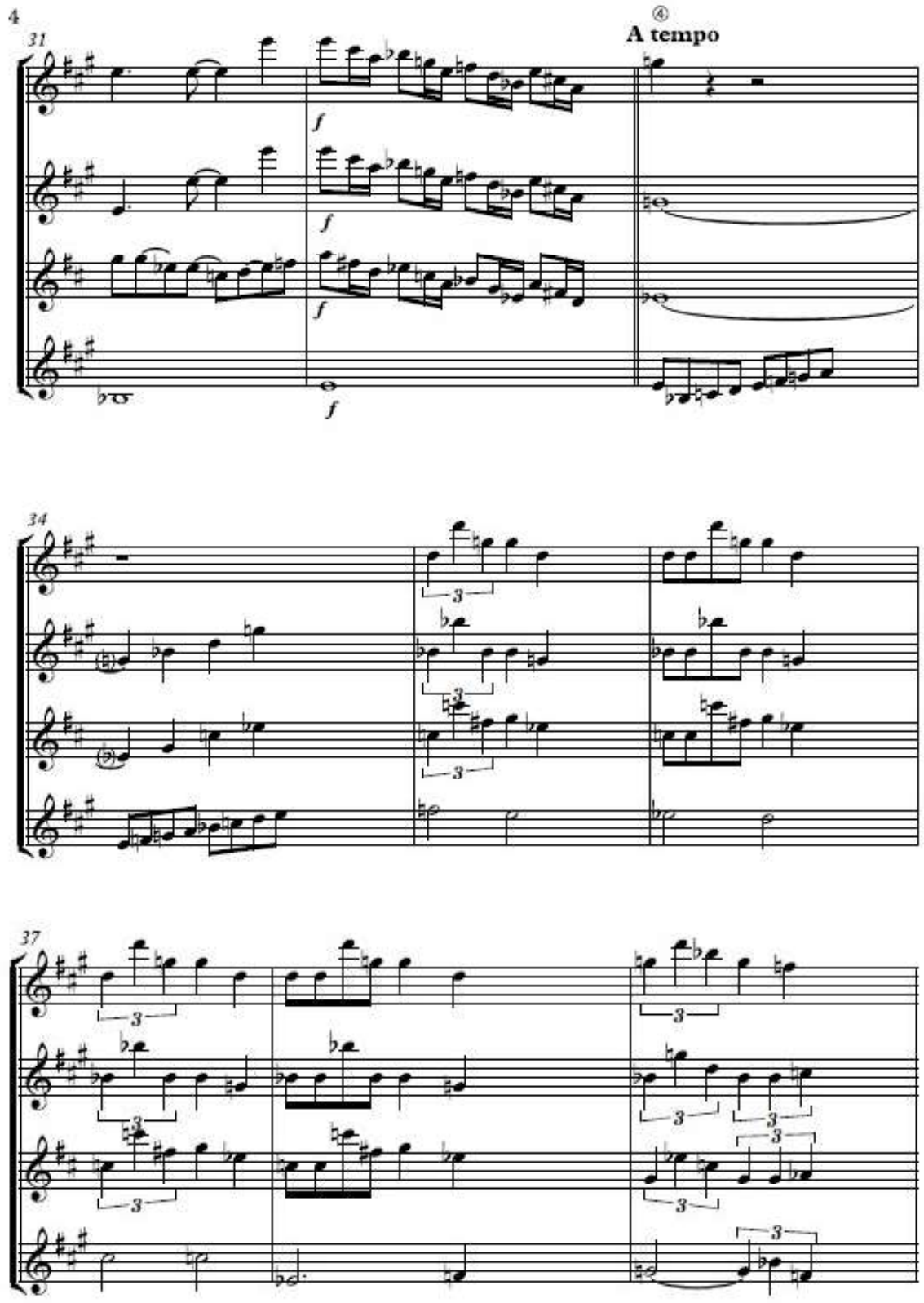
String Quartet n. 15

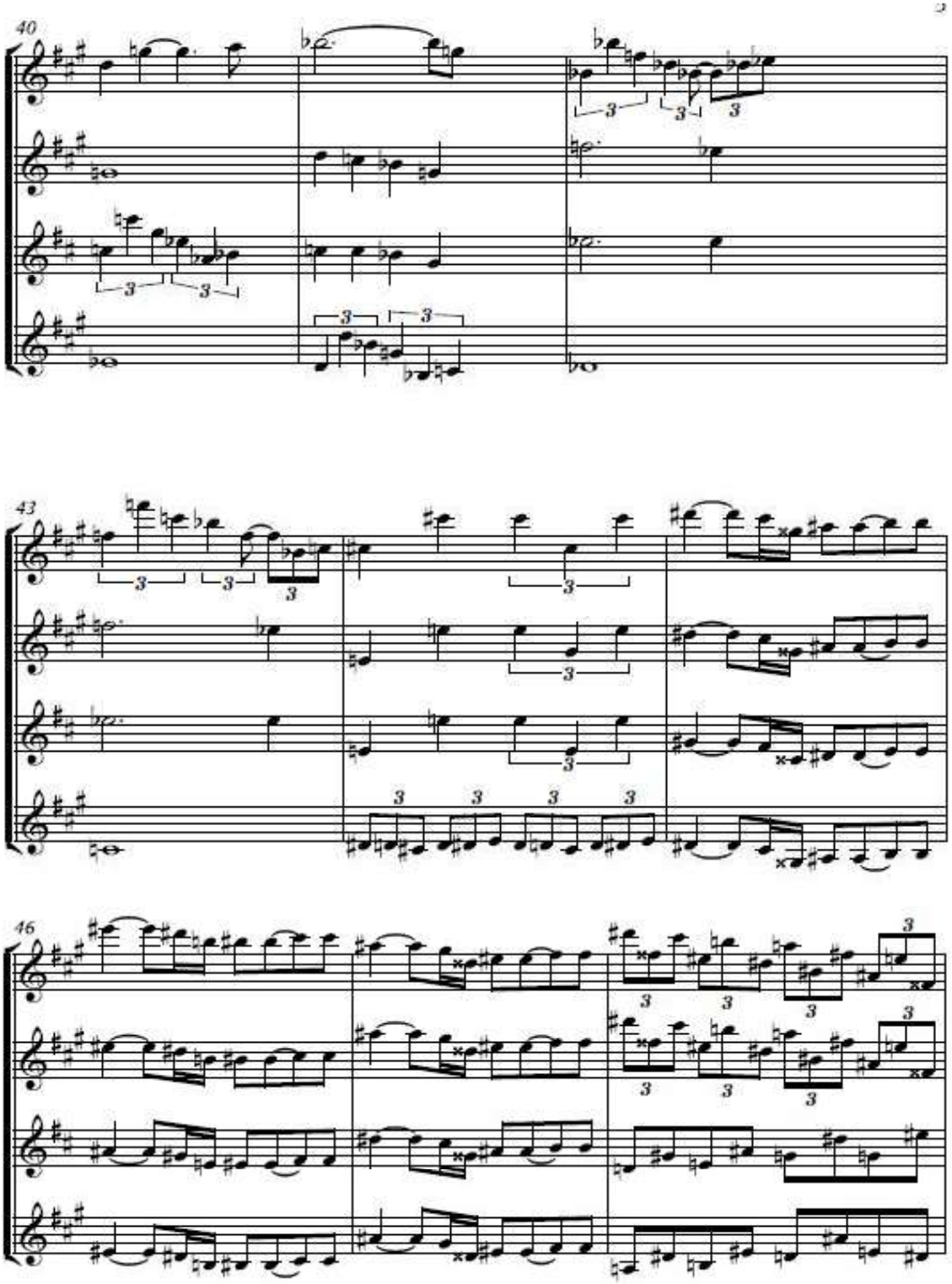
H. Villa Lobos

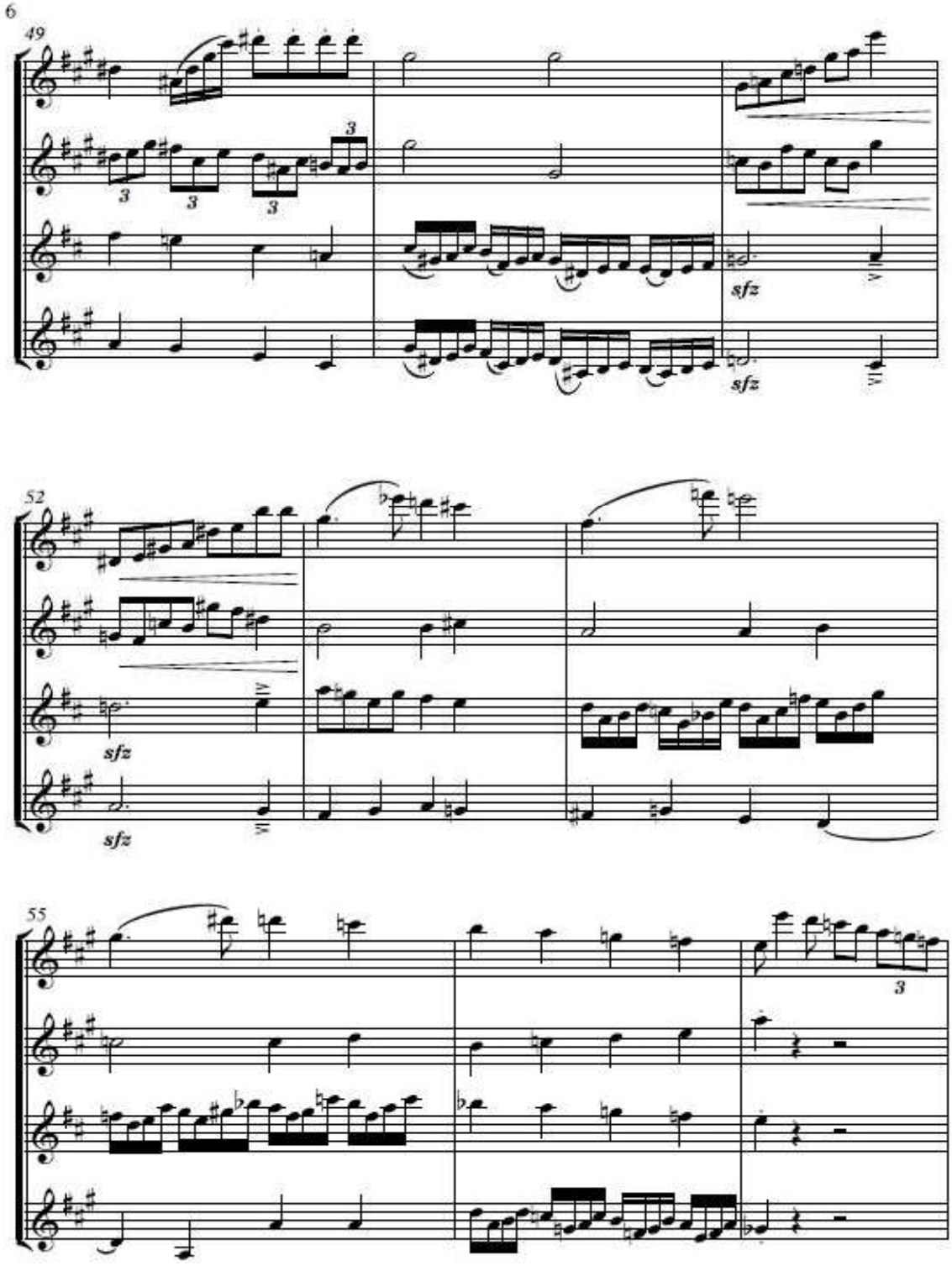


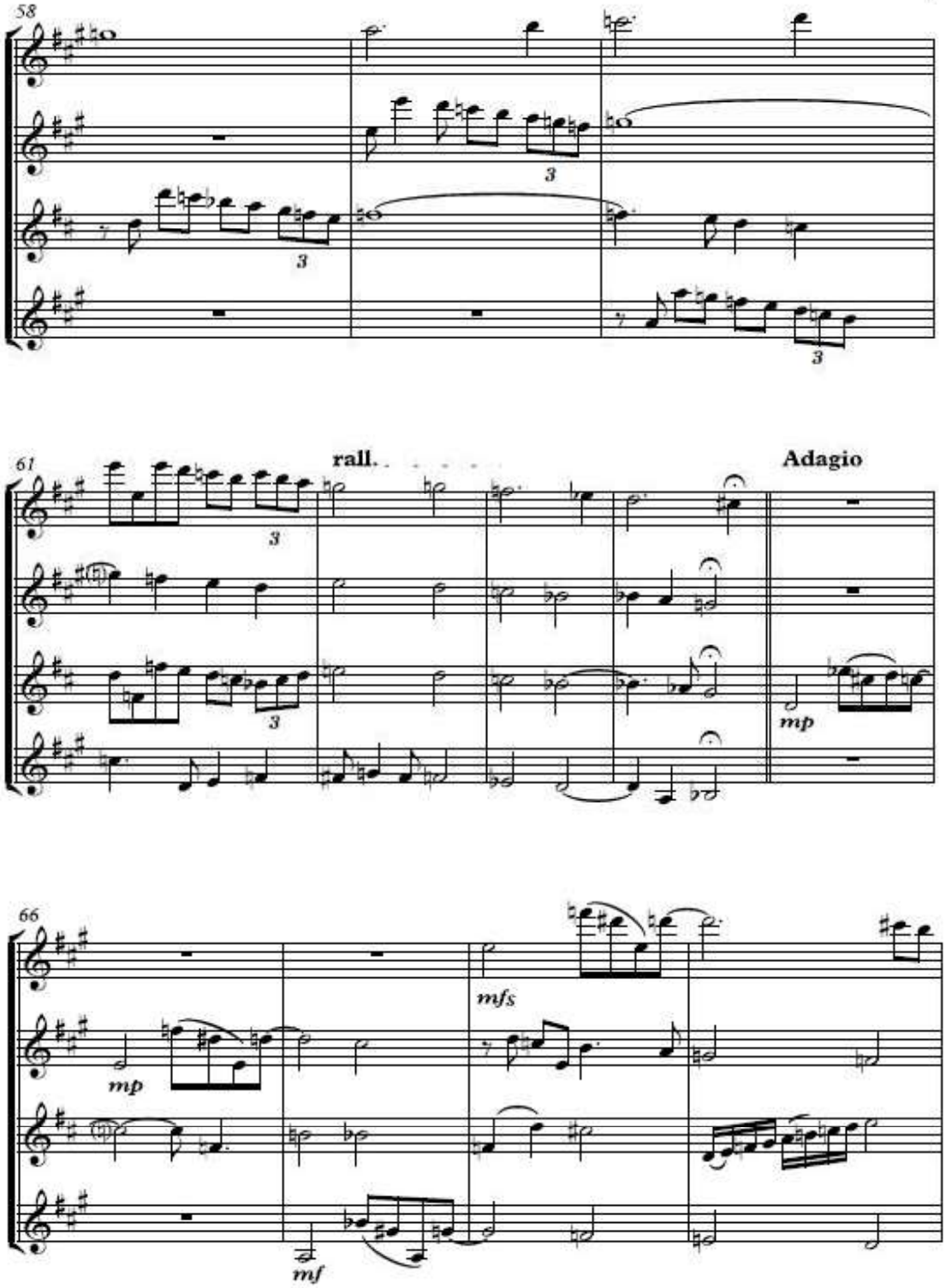

2
13
16
19
f

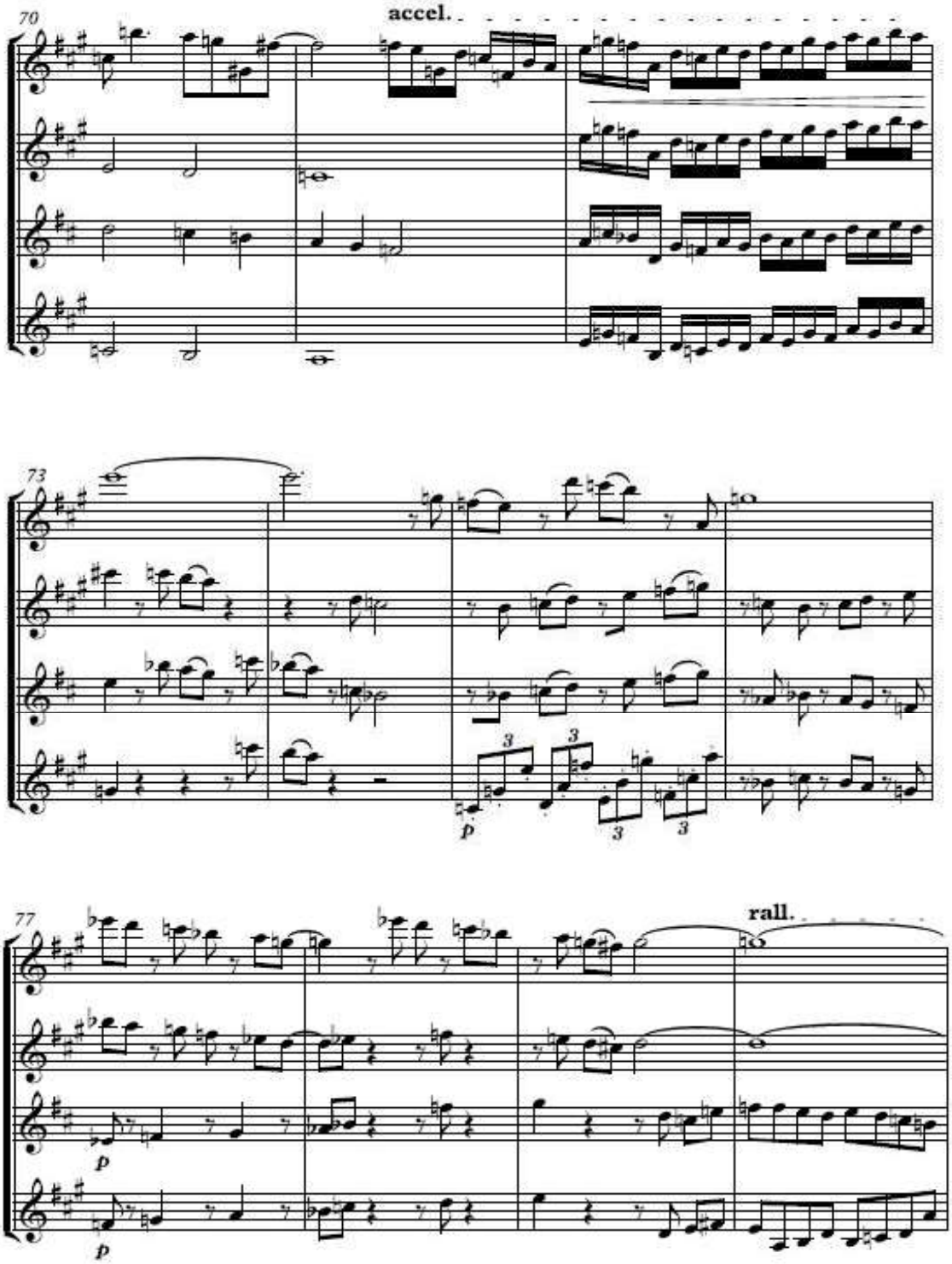

22
rit.
p cresc.
mp cresc.
p cresc.
p cresc.
25
mf
p cresc.
mf
p cresc.
mf
mp cresc.
mf
p cresc.
28

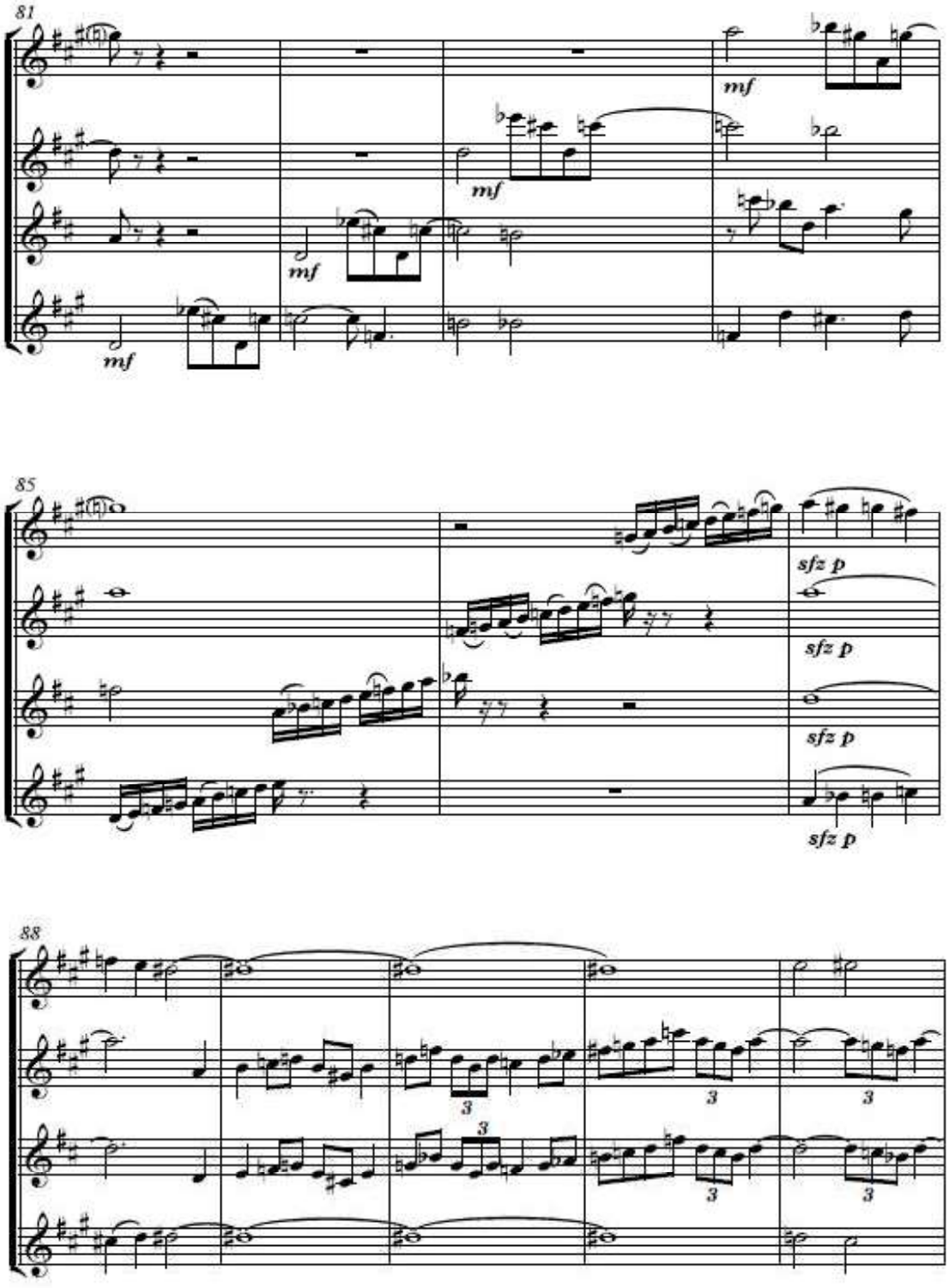

4
31
f
f
f
f
④
A tempo
34
3
37
3

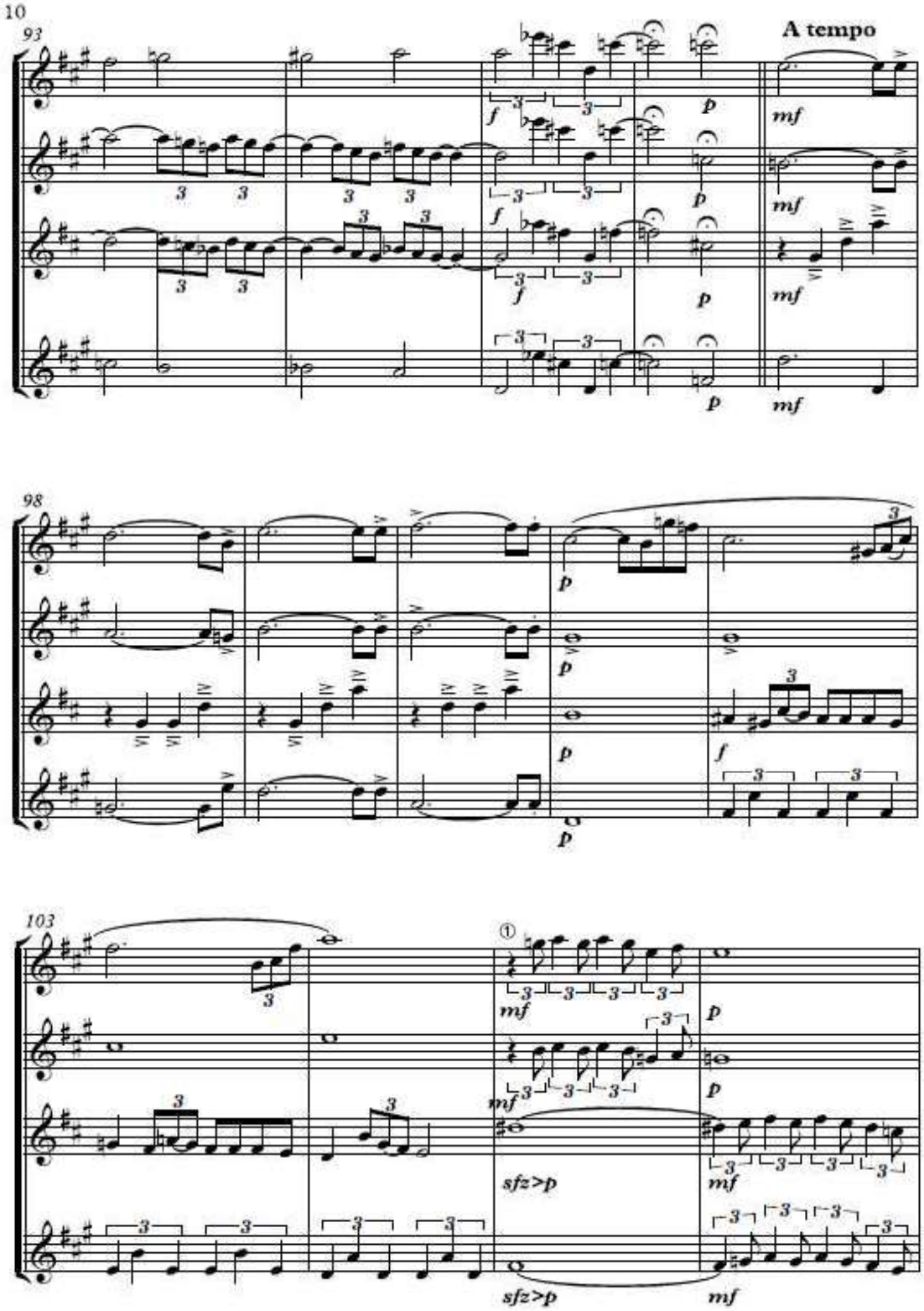

40
43
46

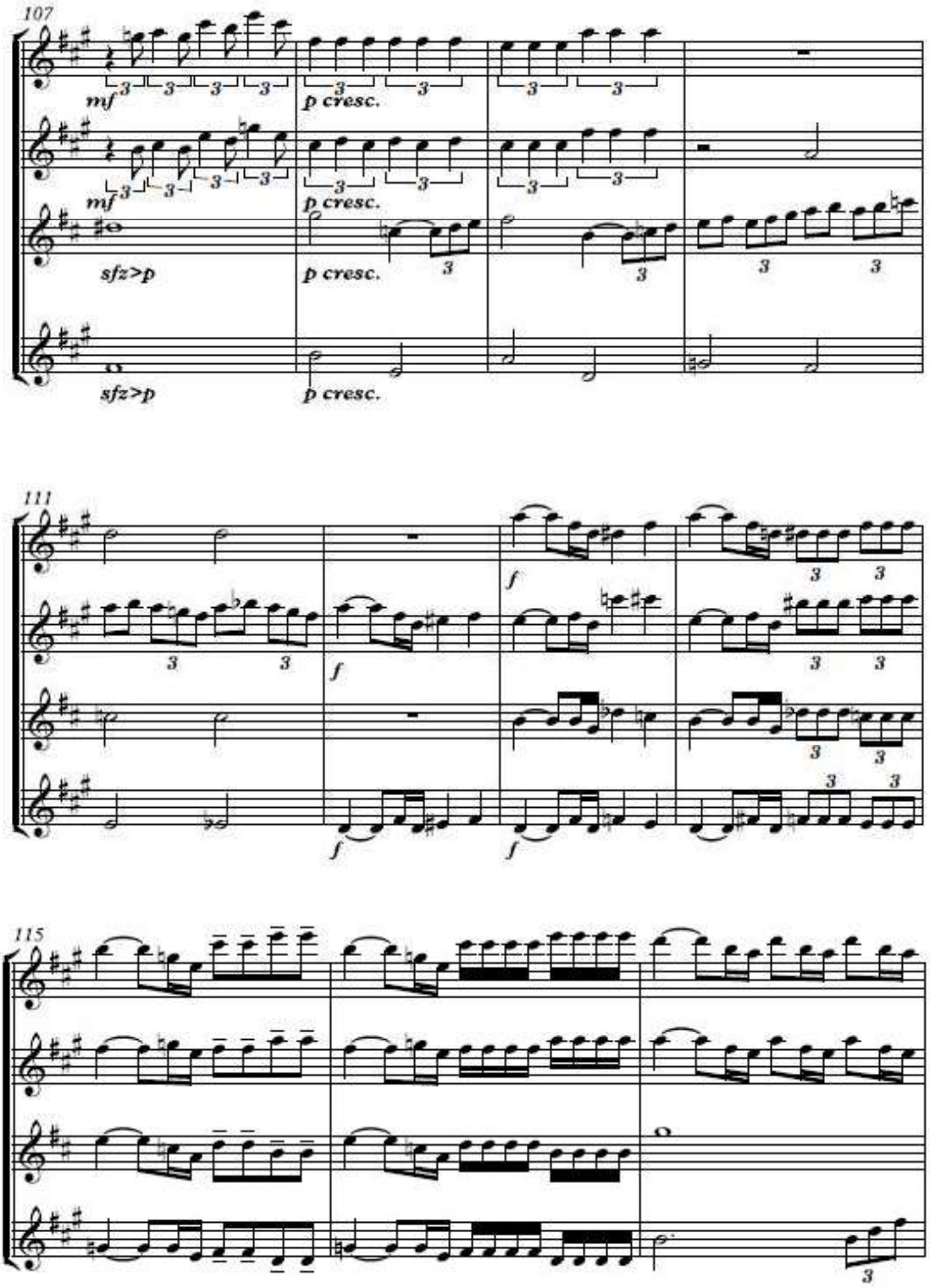

6
49
sfz
sfz
52
sfz
sfz
55


58
61
rall.
Adagio
66
mp
mfs
mf

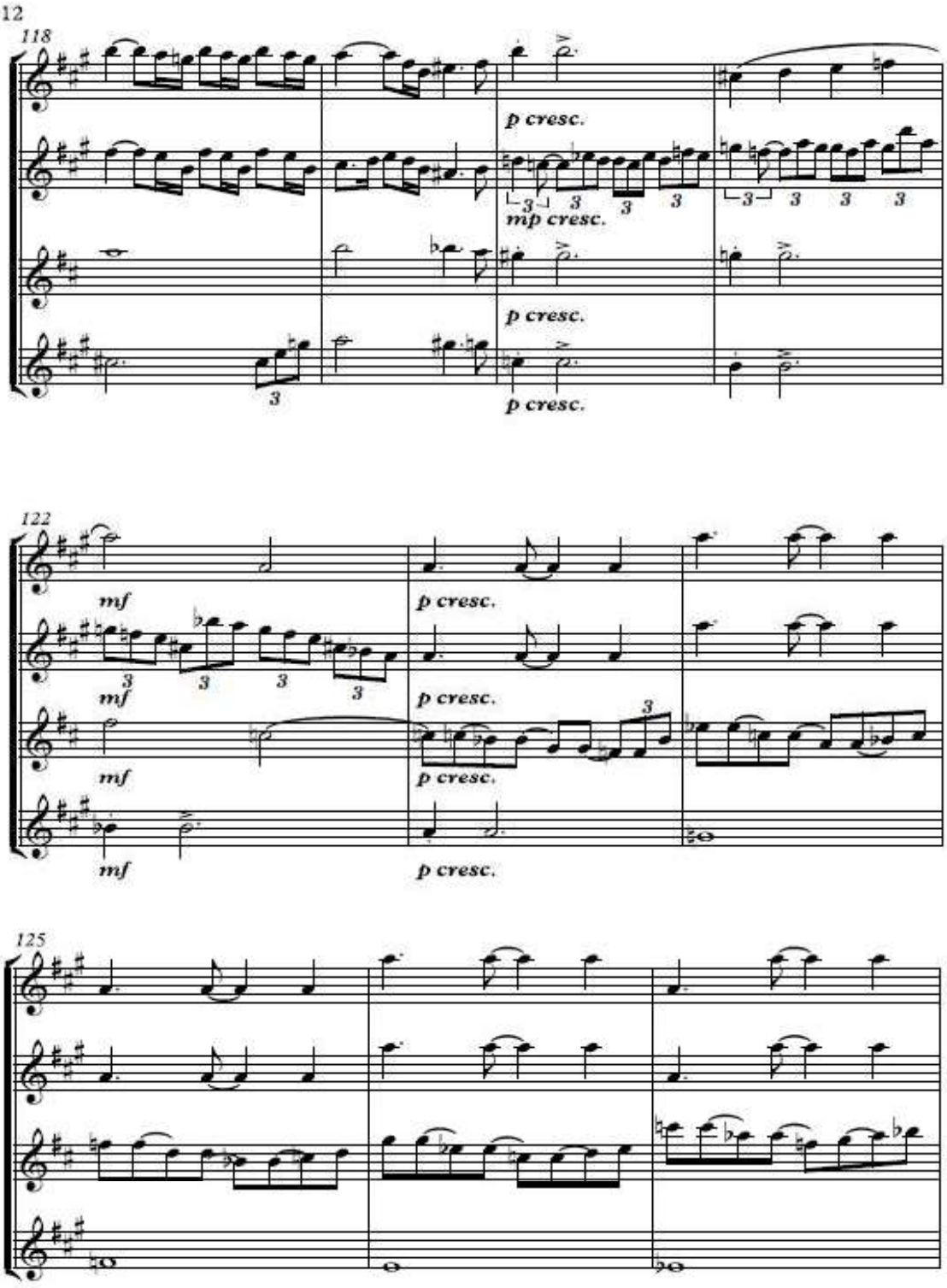

70
accel.
73
p
3
3
3
77
rall.
p
p


81
mf
mf
mf
mf
85
sfz p
sfz p
sfz p
sfz p
88
3
3
3
3
3


10
93
A tempo
98
103

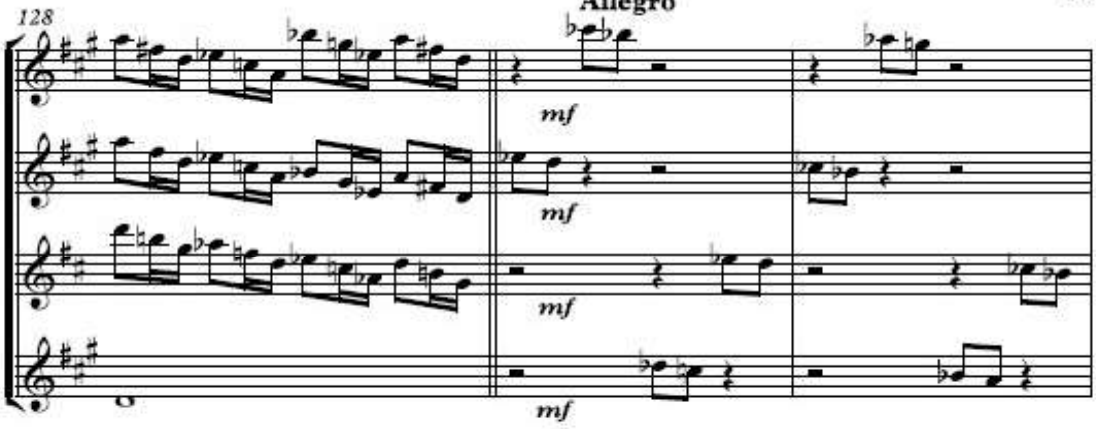

107
mf
p cresc.
sfz>p
111
f
115

12

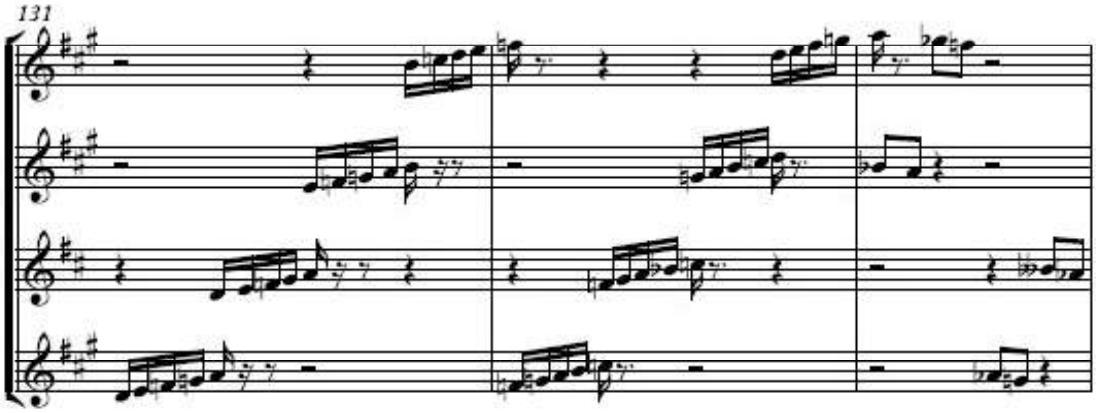

118
p cresc.
mp cresc.
p cresc.
p cresc.
122
mf
p cresc.
mf
p cresc.
mf
p cresc.
mf
p cresc.
125

Allegro

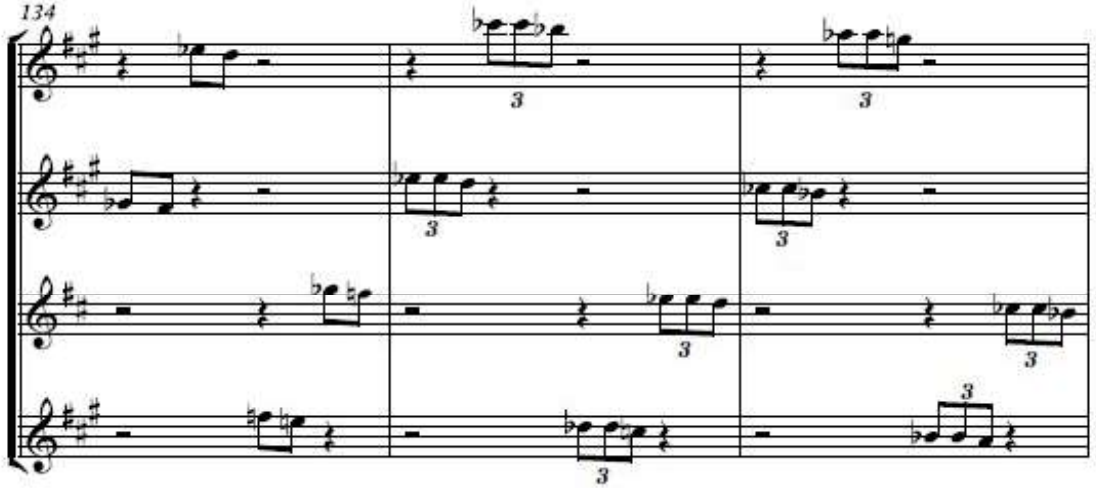
128

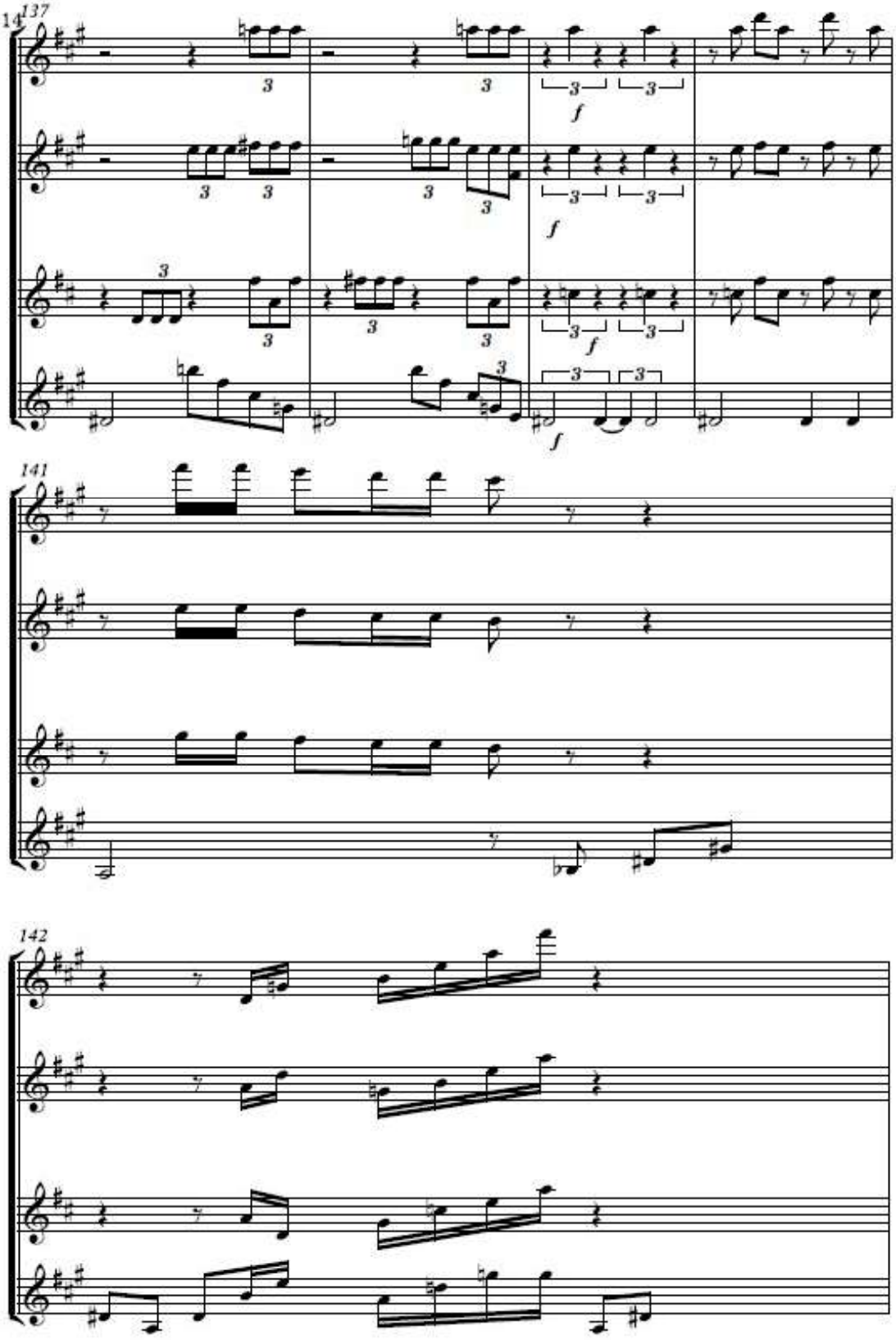


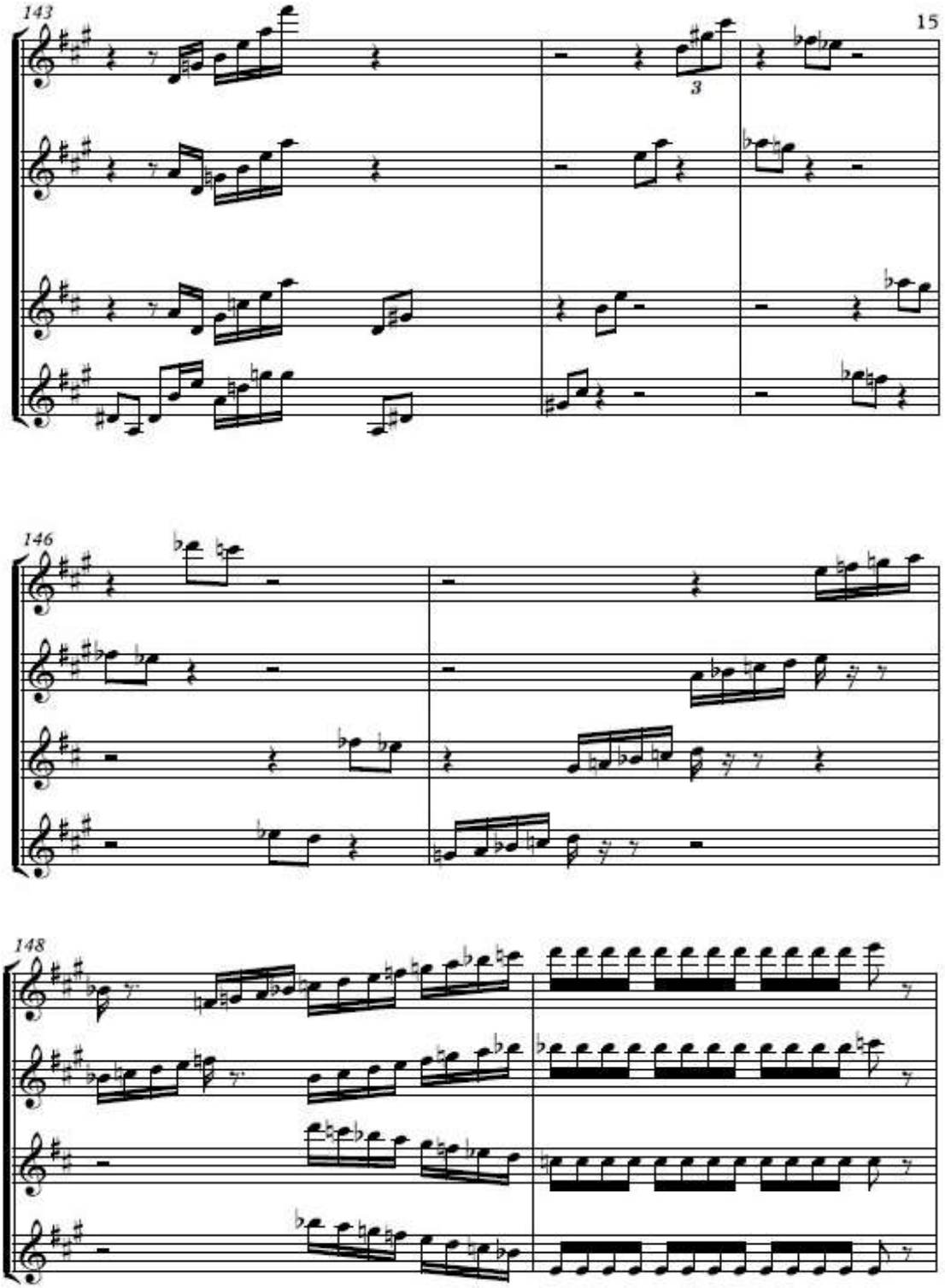
131

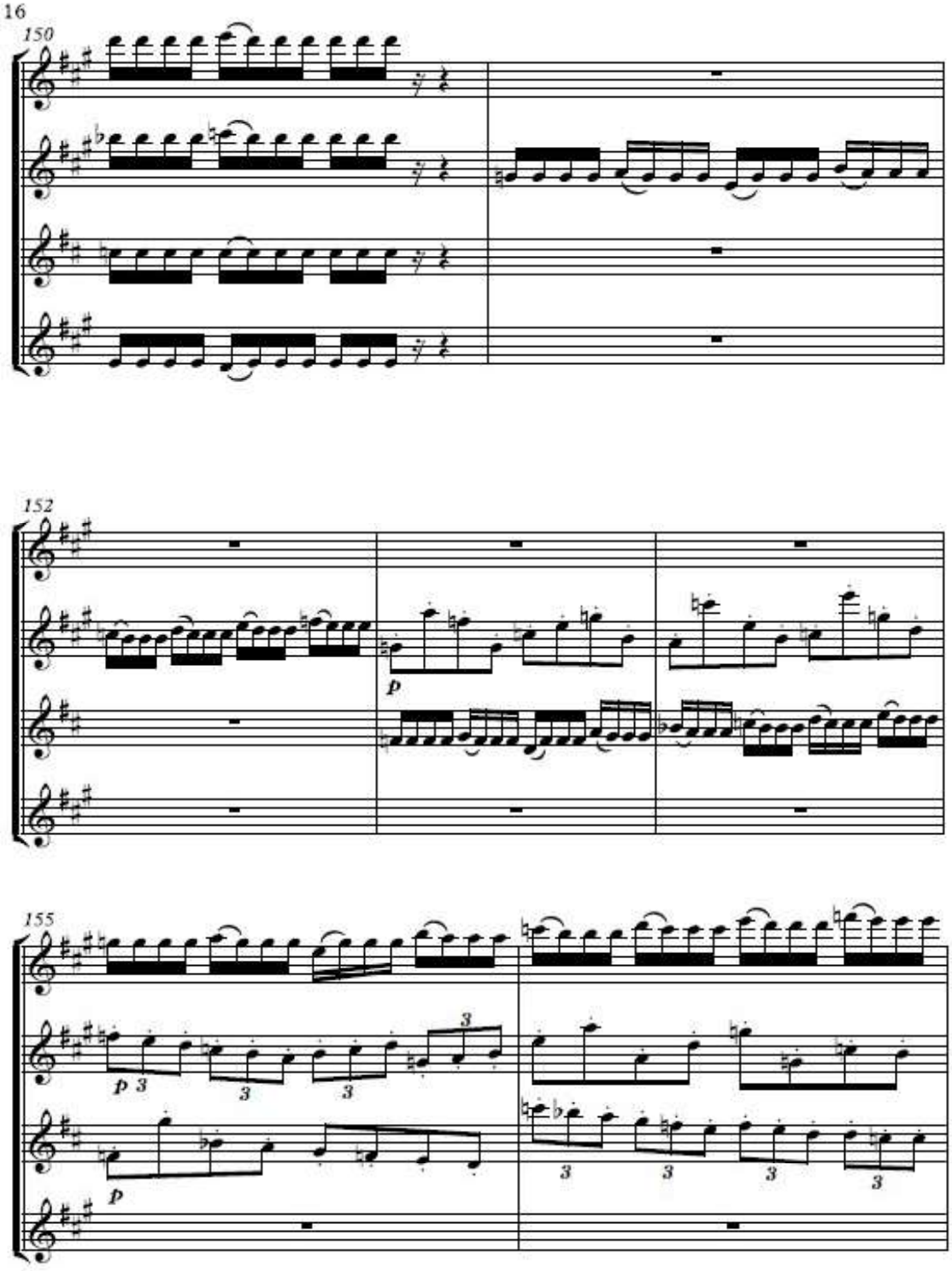


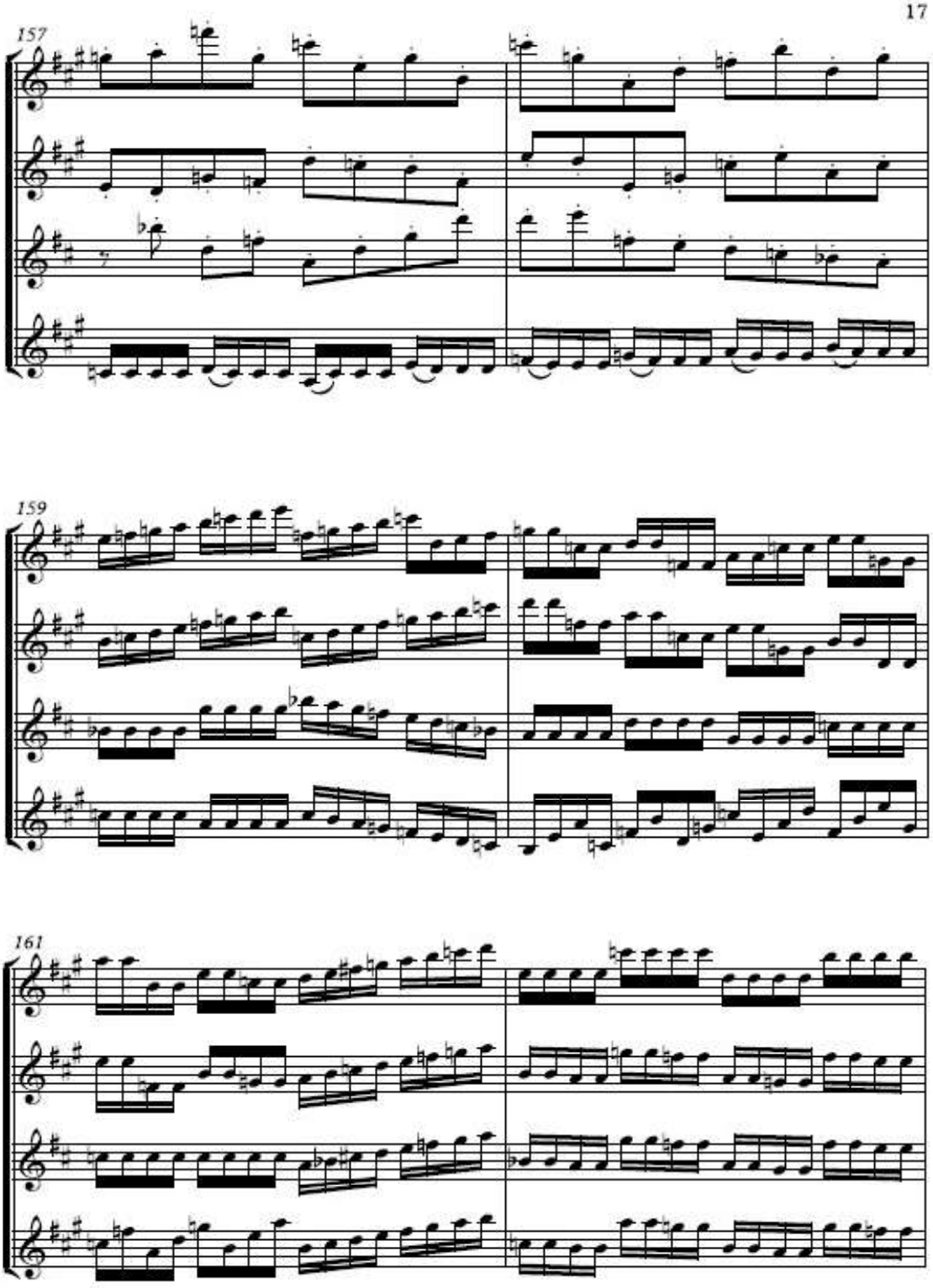
134

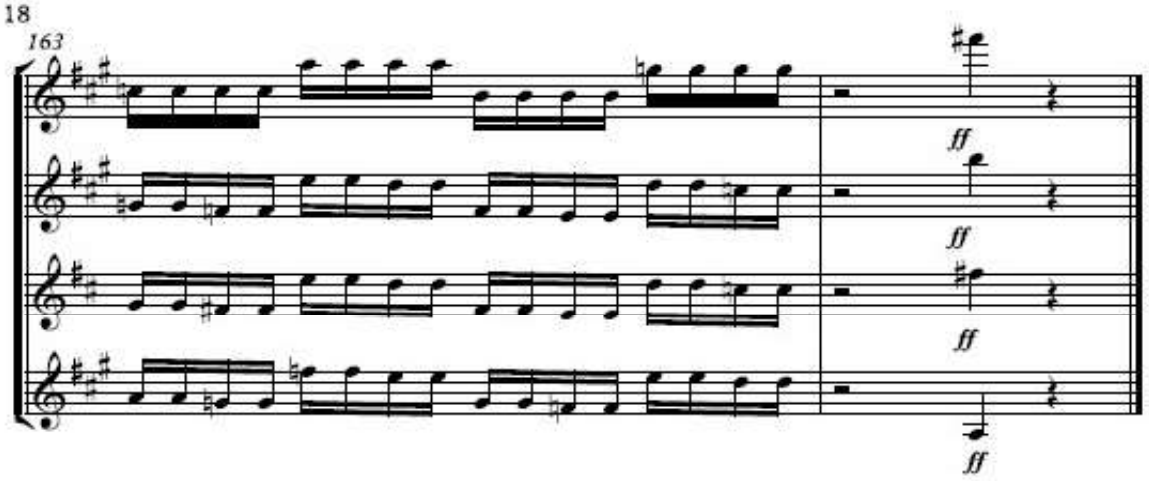



137
141
142


143
15
3
146
148


16
150
152
p
155
p 3
3
3
3
p
3
3
3
3


157
159
161


18
163
ff
ff
ff
ff