UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

ANDRÉ LUIZ ALMEIDA RAMOS DE JESUS

PROCESSOS DE TRANSCRIÇÃO PARA VIOLÃO:
CINCO PEÇAS DE ERNESTO NAZARETH

Salvador
2016

ANDRÉ LUIZ ALMEIDA RAMOS DE JESUS

PROCESSOS DE TRANSCRIÇÃO PARA VIOLÃO:
CINCO PEÇAS DE ERNESTO NAZARETH

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito para obtenção do grau de mestre em música na área de criação e interpretação musical.

Orientador: Prof. Dr. Mario Ulloa

Salvador
2016

J58 Jesus, André Luiz Almeida Ramos de
Processos de transcrição para violão: cinco peças de Ernesto Nazareth /André Luiz Almeida Ramos de Jesus.-- Salvador, 2016.
90 f.: il.

Trabalho de Conclusão Final (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música.

Orientador: Prof. Dr. Mario Enrique Ulloa Peñaranda

1.Música – Transcrição. 2. Violão I. Nazareth, Ernesto. I. Título.

CDD 787.87

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

O memorial de **ANDRÉ LUIZ ALMEIDA RAMOS DE JESUS,** intitulado: "PROCESSOS DE TRANSCRIÇÃO PARA VIOLÃO: Cinco Peças de Ernesto Nazareth " ***foi aprovado.***

Doutor Mario Enrique Ulloa Peñaranda (orientador)

Doutora Maria Tereza Pita Gondim

Doutor Robson Barreto Mattos

Salvador, 15 de Dezembro de 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, em particular aos meus pais: Carla de Almeida Ramos e João Batista de Jesus que juntos me apoiam, incentivam e acreditam no meu trabalho.

Ao meu professor e amigo Mario Ulloa.

Aos professores que estiveram presentes em minha formação violonística.

Aos professores do PPGPROM em especial Lucas Robatto, por toda atenção e disponibilidade durante o programa. E, Helena Bezerra por toda assistência ao longo do curso.

Aos amigos, em especial Fernanda Ampuero e Felipe Rebouças por todo o apoio durante essa jornada, antes e durante o mestrado, sem eles meu ingresso não teria acontecido.

Agradeço a Priscila Gabrielle por todo o apoio e incentivo durante toda essa fase, pela atenção durante a seleção das obras e toda ajuda na confecção dos projetos culturais.

Agradeço aos amigos Ane Morgana e Marcelo Rosário pelos primeiros conselhos na pesquisa do gênero musical e no repertório de Nazareth.

Agradeço a Daiana Maciel pelas dicas e pela disponibilidade para dúvidas no uso do *sofware* FINALE.

Agradeço aos amigos Tomaz Mota e Yuri Barreto pela assistência e conselhos em algumas etapas desse trabalho.

Agradeço as violinistas Sarah Fernandes, Helena Ibarra e Beatriz Dias que aceitaram meu convite no fazer camerístico.

Agradeço à professora Teca Gondim e ao professor Robson Barreto pela atenção e por terem aceitado participar da minha banca de defesa.

Agradeço a Tírisa Romano por todo o apoio e incentivo no final desse ciclo.

Agradeço aos amigos (as) Igo Almeida, Elienai Esquivel, Larissa Gramacho, Gustavo Menezes e Zoraide Gramacho por todo o apoio durante essa fase.

RESUMO

Neste trabalho apresento os procedimentos e recursos por mim utilizados nas transcrições para violão solo de cinco peças para piano do compositor Ernesto Nazareth. Mudança de afinação (*scordatura*), contornos melódicos, alteração rítmica e uso de digitação e dedilhados são alguns dos recursos utilizados em três gêneros musicais: valsa, polca e tango brasileiro. As peças são: 'Eponina' (Valsa), 'Guerreiro' (Tango brasileiro), 'Coração que Sente' (Valsa), 'Pipoca' (Polca) e 'Furinga' (Tango brasileiro). O leitor encontrará exemplos musicais comparativos do piano e do violão mostrando os procedimentos acima citados. Na edição das transcrições adicionei sugestões de andamentos e uso de ligaduras técnicas, dentre outras. Há também dois artigos direcionados para o mesmo tema e relatórios referentes às disciplinas de práticas supervisionadas realizadas durante o mestrado.

Palavras chaves: Transcrição. Edição. Violão. Ernesto Nazareth.

ABSTRACT

This paper presents the procedures and resources used in the transcriptions from piano to solo guitar of five pieces by composer Ernesto Nazareth. Change of tuning (*scordatura*), melodic contours, rhythmic alteration and use of left-hand fingering and right-hand fingering are some of the resources used in three musical genres: waltz, polka and brazilian tango. The pieces are: 'Eponina' (waltz), 'Guerreiro' (brazilian tango), 'Coração que Sente' (waltz), 'Pipoca' (polca) and 'Furinga' (brazilian tango). Comparative musical examples of piano and guitar for the above procedures are shown in the paper. In the edition of transcripts suggestions of movements and use of technical bonds were added, among others. There are also two articles addressed to the same subject and reports on the disciplines of supervised practices carried out during the master's degree.

Keywords: Transcription. Edition. Classical Guitar. Ernesto Nazareth.

LISTA DE FIGURAS

Organograma 1: Primeiros passos – Escolha da peça 19
Organograma 2: Primeiros passos – Transcrição 19
Organograma 3: Primeiros passos – Estudo da peça 19
Exemplo 4: ‘Pipoca’ – Contorno melódico (piano) 20
Exemplo 5: ‘Pipoca’ – Contorno melódico (violão) 20
Exemplo 6: ‘Eponina’ – Contorno melódico (piano) 21
Exemplo 7: ‘Eponina’ – Contorno melódico (violão) 21
Exemplo 8: ‘Coração que Sente’ – Condução de vozes (piano) 22
Exemplo 9: ‘Coração que Sente’ – Condução de vozes (violão) 22
Exemplo 10: ‘Furinga’ – Ritmo (piano) 23
Exemplo 11: ‘Furinga’ – Ritmo (piano) 23
Exemplo 12: ‘Coração que Sente’ – Altura (piano) 24
Exemplo 13: ‘Coração que Sente’ – Altura (violão) 24
Exemplo 14: ‘Coração que Sente’ – Linha de fraseado (piano) 25
Exemplo 15: ‘Coração que Sente’ – Linha de fraseado (violão) 25
Exemplo 16: ‘Furinga’ – *Campanella* (piano) 26
Exemplo 17: ‘Furinga’ – *Campanella* (violão) 26
Figura 18: Margens 27
Figura 19: Edição – Capa ‘Eponina’ 27
Figura 20: Edição – Capa ‘Guerreiro’ 27
Exemplo 21: Digitação e dedilhados – ‘Guerreiro’ (violão) 28
Exemplo 22: c. 6 – ‘Guerreiro’ – setembro de 2014 (violão) 29
Exemplo 23: c. 6 – ‘Guerreiro’ – outubro de 2014 (violão) 29
Exemplo 24: c. 5 – ‘Guerreiro’ – novembro de 2015 (violão) 30
Exemplo 25: c. 5 – ‘Guerreiro’ – Outubro de 2016 (violão) 30
Exemplo 26: c. 23 – ‘Guerreiro’ (piano) 30
Exemplo 27: c. 23 – ‘Guerreiro’ (violão) 30
Exemplo 28: c. 37 – ‘Guerreiro’ (piano) 31
Exemplo 29: c. 37 – ‘Guerreiro’ (violão) 31
Exemplo 30 c. 46 – ‘Guerreiro’ (piano) 32
Exemplo 31: c. 46 – ‘Guerreiro’ (violão) 32
Exemplo 32: c. 30 – ‘Coração que Sente’ (piano) 33
Exemplo 33: c. 30 – ‘Coração que Sente’ (violão) 33
Exemplo 34: cc. 57 a 64 – ‘Coração que Sente’ (piano) 34
Exemplo 35: cc. 57 a 64 – ‘Coração que Sente’ (violão) 34

Exemplo 36: cc. 57 a 64 – ‘Coração que Sente’ (violão) 35
Exemplo 37: Anacruse c. 1 – ‘Furinga’ (violão) 36
Exemplo 38: c. 20 – ‘Furinga’ (piano) 36
Exemplo 39: c. 20 – ‘Furinga’ (violão) 36
Exemplo 40: Anexo A – Artigo ‘Pipoca’: c. 8 (piano) 44
Exemplo 41: Anexo A - Artigo ‘Pipoca’: c. 8 (violão) 45
Exemplo 42: Anexo A - Artigo 'Pipoca’: c. 52 (piano) 45
Exemplo 43: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 52 (violão) 45
Exemplo 44: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 24 (piano) 46
Exemplo 45: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 24. (violão) 46
Exemplo 46: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 3 (piano) 46
Exemplo 47: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c.3 (violão) 47
Exemplo 48: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 23 (piano) 47
Exemplo 49: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 23 (violão) 47
Exemplo 50: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 24 (piano) 48
Exemplo 51: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 24 (violão) 48
Exemplo 52: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 31 (piano) 48
Exemplo 53: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 31 (violão) 48
Exemplo 54: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 33 (piano) 49
Exemplo 55: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 33 (violão) 49
Exemplo 56: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 65 (piano) 49
Exemplo 57: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 65 (violão) 49
Exemplo 58: Anexo A - Artigo 'Pipoca': Anacruse c. 1 (piano) 50
Exemplo 59: Anexo A - Artigo 'Pipoca': Anacruse c. 1 (violão) 50
Exemplo 60: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 21 (piano) 51
Exemplo 61: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 21 (violão) 51
Exemplo 62: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 16 – 19 (piano) 56
Exemplo 63: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 16 – 19 (violão) 56
Exemplo 64: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 16 – 19 (violão)2 56
Exemplo 65: Anexo B - Artigo 'Eponina': c. 23 (piano) 57
Exemplo 66: Anexo B - Artigo 'Eponina': c.23 (violão) 57
Exemplo 67: Anexo B - Artigo 'Eponina': c. 29 (piano) 57
Exemplo 68: Anexo B - Artigo 'Eponina': c. 29 (violão) 57
Exemplo 69: Anexo B - Artigo 'Eponina': c. 29 (violão)2 58
Exemplo 70: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 8 –10 (piano) 58
Exemplo 71: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 8 –10 (violão) 58
Exemplo 72: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 8 –10 (violão) 59

Exemplo 73: Anexo B - Artigo 'Eponina': c. 3 (piano) 59
Exemplo 74: Anexo B - Artigo 'Eponina': c. 3 (violão) 59
Exemplo 75: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 29 –30 (piano) 60
Exemplo 76: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 29 –30 (violão) 60

SUMÁRIO

1 – Memorial 11
2 –Um aprendizado – diversidades e minúcias durante o mestrado 13
2.1 – Primeiro semestre 13
2.2 – Segundo semestre 14
2.3 – Terceiro semestre 16
3 – As transcrições 17
3.1 – Procedimentos comuns nas transcrições 20
3.2 – Outros procedimentos 29
4 – Considerações finais 37
5 – Referência Bibliográfica: 39
Anexo A – Artigo sobre a peça Pipoca 41
Anexo B – Artigo sobre a peça Eponina 53
Anexo C – Relatório da Oficina de Prática Técnico-Interpretativa MUSD48 2015.1 62
Anexo D – Relatório de Prática Camerística MUSD53 2015.1 66
Anexo E – Relatório de Preparação de Recital/Concerto Solístico MUSD53 2015.1 70
Anexo F – Relatório da Oficina de Prática Técnico-Interpretativa MUSD48 2015.2 74
Anexo G – Relatório de Prática Câmerística MUSD53 2015.2 76
Anexo H – Relatório da Oficina de Prática Técnico-Interpretativa MUSD48 2016.1 79
Anexo I – Relatório de Prática Camerística MUSD53 2016.1 83
Anexo J – Relatório de Preparação de Recital/Concerto Solístico MUSD53 2016.1 87

1 MEMORIAL

Tive meu primeiro contato com o violão aos 12 anos de idade através de um vizinho e amigo, o Marlucio. Ele sentou-se na calçada em frente à porta da minha casa e começou a tocar; nunca antes tinha estado perto daquele instrumento, fato que me marcou profundamente. Ao perceber meu entusiasmo, minha mãe me presenteou com um violão. Meu pai, por sua vez, me incentivou com distintos materiais de música como revistas de cifras, partituras, LPs e CDs. Dentre os CDs, havia um, de choros, com algumas faixas de violão solo, um deles era o famoso 'Odeon', de Ernesto Nazareth (1863 – 1934). Continuei ouvindo e tocando aquele repertório – dentro das minhas modestas possibilidades – encantado que estava com as melodias e ritmos do compositor de 'Brejeiro'.

Anos depois, ao ingressar no Curso de Instrumento nesta Escola de Música, em 2007, dediquei-me ao estudo e prática do repertório erudito para violão de autores da renascença, classicismo, e músicas do século XX. Com isso, concentrei minhas energias no aprimoramento da técnica instrumental e execução daquelas peças, o que acabou me distanciando do repertório de choro acima mencionado.

Durante minha participação no "VI Instrumental Show 2014", em Irecê, no interior do Estado da Bahia, recebi um convite para gravar um CD patrocinado pelo sanfoneiro Kelvin Diniz. Naquela ocasião, o repertório que apresentei consistia de peças de Agustín Barrios[1] e da já citada 'Odeon'. Esse convite me incentivou à pesquisa de possíveis peças de Nazareth que poderiam ser adaptadas ao violão e compor assim meu repertório para o CD, que seria gravado em outubro daquele ano.

A partir daí, iniciei a seleção do repertório procurando em pesquisas na internet por peças pouco tocadas ou não executadas ainda no violão. A primeira peça a me chamar a atenção foi 'Coração que Sente'[2]. Encantei-me também pela peça 'Guerreiro' através de uma gravação do Trio Madeira Brasil, que me foi apresentada por um amigo cuja carreira está centrada no choro.

No início de 2015, participei do "V Festival Internacional SESC de Música", em Pelotas, Rio Grande do Sul. Tive aulas com o prof. Dr. Daniel Wolff que me instruiu com

---

[1] Agustín Barrios Mangoré (1885 – 1944) violonista e compositor paraguaio.

[2] Obtive as partituras através do *website* (http://ernestonazareth150anos.com.br/) criado em homenagem aos 150 anos de Ernesto Nazareth que contém a obra completa para piano, revisada e disponível gratuitamente. Acesso 15 nov. 2016.

informações essenciais para o início do mestrado, como a escolha da peça e da tonalidade para realizar uma transcrição. Naquela ocasião apresentei em recital da classe de violão minhas transcrições de ‘Coração que Sente’ e ‘Guerreiro’. Após o festival, e entusiasmado com o ingresso no mestrado profissionalizante, decidi transcrever outras peças de Nazareth a fim de ter doze transcrições para o início das aulas. Delimitei ainda três gêneros presentes na obra do compositor: polca, valsa e tango brasileiro. Logo após transcrever estudei-as para tê-las no início das aulas. Junto ao meu orientador, resolvi escolher cinco das doze peças para um melhor aprofundamento.

2 UM APRENDIZADO – DIVERSIDADES E MINÚCIAS DURANTE O MESTRADO

Ingressei no programa (PPGPROM) da UFBA em 2015.1, sob orientação do prof. Dr. Mario Ulloa. Desde o início, quis transcrever para violão peças originais para piano de Ernesto Nazareth, que como disse, já tinha começado a escrever manualmente (um esboço) doze dessas peças por mim selecionadas por considerá-las aptas a futuras transcrições. Contudo, por sugestão do meu orientador, escolhi apenas cinco delas, das quais tinha maior afinidade, para melhor me aprofundar. As cinco peças selecionadas para trabalhar no decorrer do curso foram: 'Eponina'[3], 'Guerreiro'[4], 'Coração que Sente'[5], 'Pipoca'[6] e 'Furinga'[7]. A partir dessa decisão pude delinear os objetivos da minha pesquisa. Portanto, tive como **objetivo geral** transcrever para violão cinco peças desse compositor, preservando, dentro do possível, as características dos originais, isto é, sem intervenções livres. Tive como objetivos específicos realizar recitais incluindo as transcrições; fazer registros de áudio e vídeo para difusão desse repertório; editar as transcrições resultantes para posterior publicação.

2.1 PRIMEIRO SEMESTRE

No primeiro semestre concentrei meu trabalho na editoração e edição (com o *software* FINALE) das cinco peças selecionadas. Esse processo envolveu escolha de dedilhados e digitações, escolha de certas notas de acordo com questões idiomáticas e técnicas do instrumento para melhor execução das peças; conversei com alguns pianistas para entender algumas expressões presentes nas partituras, inclusive detalhes para execução das peças.

---

[3] Valsa publicada em 1913 pela Casa Vieira Machado e dedicada "ao distinto amigo Virgílio Werneck Corrêa e Castro"<http://www.ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/62>. Acesso 12 out. 2016.

[4]Tango brasileiro publicado em 1917 por A. Napoleão & Cia. (Sampaio, Araújo & Cia.), dedicado "ao velho amigo Dr. Hortênsio de Carvalho". - <http://ernestonazareth150anos.com.br/chapters/index/391>. Acesso 2 out. 2016.

[5] Valsa publicada em 1903 e publicada em 1905, por Casa Vieira Machado & Cia., "À sua distintíssima discípula Sra. Gabriella Cruz". <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/43>. Acesso 12 out. 2016.

[6] Polca publicada em 1896 pela Vieira Machado & Cia., dedicada ao Sr. Francisco Nunes Pinto. <http://ernestonazareth150anos.com.br/chapters/index/199>. Acessado às 22h51 do dia 02 de outubro de 2016.

[7] Tango brasileiro publicado em 1898 por Fertin de Vasconcellos, Morand & Cia., dedicado "a um grupo de amadores do Poker". <http://ernestonazareth150anos.com.br/chapters/index/221>. Acesso 02 out. 2016.

Todavia, não me dediquei somente às edições e repertório. Matriculei-me em seis disciplinas, sendo três delas teóricas e três práticas. Em MUS502 ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS E METODOLÓGICOS com o prof. Dr. Paulo Costa Lima e com o prof. Dr. Pedro Amorim conheci o trabalho na área de pesquisa acadêmica em música e participei de algumas discussões voltadas para temas atuais, um dos trabalhos para a classe ficou conhecido como 'página de almirante' que é uma ferramenta de organização de um projeto de pesquisa, isto é, objeto, objetivos, metodologia, justificativa e conclusão. Por meio dessa atividade, conheci variadas linhas de pesquisa da turma; isso expandiu muito meu saber e o como abordar temas diversos. Na disciplina MUSD43 FUNDAMENTOS TEÓRICOS E PRÁTICOS DA INTERPRETAÇÃO com o prof. Dr. Lucas Robatto tive uma percepção de como fundamentar meu projeto e identificar caminhos para desenvolver artigos. Houve também discussões em classe acerca de gravações, sobre o mercado de trabalho dentre muitas outras questões; na disciplina MUSD45 ESTUDOS ESPECIAIS EM INTERPRETAÇÃO com meu orientador, foram propostos três trabalhos: 1) três arranjos para orquestra de violões, 2) um artigo (**O processo de transcrição da peça Pipoca de Ernesto Nazareth para violão solo)** (em anexo) e, 3) um projeto de cultura. Este terceiro trabalho mudou muito minha percepção como músico e artista, já que me foi 'exigido' o conhecimento básico de um produtor musical. Durante esse período fiz um projeto para um edital local (Arte em Toda Parte Ano III) e fiquei como primeiro suplente. As práticas supervisionadas foram três: MUSD53 (CONCERTO SOLÍSTICO) e MUSD48 (OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA), ambas com meu orientador prof. Dr. Mario Ulloa; MUSD50 PRÁTICA CÂMERÍSTICA sob orientação da profª. Drª. Suzana Kato. Nessa última disciplina fiz um duo, violão e violino, com a violinista Sarah Fernandes – juntos criamos o Duo Sarabandy. Os relatórios referentes a todas essas atividades práticas constam na seção de anexos.

2.2 SEGUNDO SEMESTRE

Nesse período meu trabalho permaneceu focado nas edições e na execução das peças. Matriculei-me em cinco disciplinas: três teóricas e duas práticas. MUSD42 – MÉTODOS DE PESQUISA EM EXECUÇÃO MUSICAL com a profª. Drª. Diana Santiago, disciplina que me ajudou na confecção de um dos artigos (**O processo de transcrição e decisões de interpretação da peça Eponina de Ernesto Nazareth para violão solo)** (em anexo) e muito contribuiu para expandir meu conhecimento em torno da pesquisa prática. MUSD45 ESTUDOS ESPECIAIS EM INTERPRETAÇÃO com os professores Beatriz Aléssio, Pedro Robatto e Suzana Kato, foram apresentados diversos autores e questionamentos sobre o

estudo prático (performance) da música. Em uma das aulas, foi convidada a doutora em educação musical e esportista Bárbara Brasil, que apresentou uma série de exercícios e conceitos sobre a saúde do músico (como um atleta). As demais práticas supervisionadas (MUSD48, MUSD50 e MUSD60), foram com meu orientador (ver anexos). Nesse semestre dediquei tempo ao Duo Sarabandy, realizando importantes apresentações na cidade como na série idealizada pela Fundação Gregório de Mattos “Pelourinho Dia & Noite” e, por meio de edital promovido pela produtora Multi em parceria com a operadora de telefonia Tim, participamos do projeto “Invasão Cultural”.

2.3 TERCEIRO SEMESTRE

Nesse semestre cursei quatro disciplinas com o meu orientador, uma teórica e três práticas: MUSD47 PROJETO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO FINAL, no qual realizei um intenso trabalho de polimento da redação em língua portuguesa visando aprimorar a escrita deste memorial. MUSD48 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA, MUSD50 PRÁTICA CAMERÍSTICA e MUSD53 PREPARAÇÃO DE RECITAL/CONCERTO SOLÍSTICO (relatórios em anexo). O trabalho realizado nesse semestre foi concentrado no aperfeiçoamento da execução musical das transcrições. Também trabalhei um repertório tradicional que apresentei no concerto de final de curso. Com o Duo Sarabandy, nos apresentamos na série Jovens Talentos no “VII FIMUS 2016” (Festival Internacional de Música de Campina Grande).

3 AS TRANSCRIÇÕES

Como se sabe, existem certas divergências quanto ao uso das palavras “transcrição” e “arranjo”. Esses dois termos têm sido os mais utilizados por músicos em geral (PEREIRA, 2011). Outros termos como “adaptação” e “redução” têm sido também utilizados com fins semelhantes. No verbete do *Oxford* as palavras “arranjo” e “transcrição” aparecem como sinônimos e são definidas como uma adaptação de uma peça de música para um meio diferente do qual foi originalmente escrita. Esse verbete nos informa também que nos EUA há uma tendência de usar o termo “arranjo” para um tratamento mais livre enquanto que, a palavra “transcrição”, é usada em ocasiões mais formais, mais ortodoxas[8]. O dicionário *Grove* mostra duas definições distintas da palavra transcrição: 1) Um “arranjo”, especialmente envolvendo uma mudança de meio, por exemplo, de orquestra para piano; 2) Uma cópia de um trabalho musical usualmente com alguma mudança na notação, por exemplo, da tablatura para pentagrama. Já as “transcrições” são normalmente feitas a partir do manuscrito original (usualmente antes de 1800)[9]. Acredito que meu trabalho se aproxima desta última definição fornecida pelo Grove, isto é, um trabalho de reelaboração musical a partir de uma edição revisada original, destas peças de Nazareth que selecionei. Portanto, o termo “transcrição” prevalecerá neste memorial.

Neste capítulo mostrarei os procedimentos de transcrição que utilizei no decorrer deste trabalho, atendendo à primeira pergunta que me ocorreu para este relato: Como iniciei o processo de transcrição das peças?

Em primeira instância, delimitei a escolha das peças em alguns gêneros na obra de Nazareth. Em seguida, procurei preservar, dentro do possível, as características que considerei mais significativas das partituras originais, tais como: contornos melódicos – visando manter a altura de determinadas frases e evitando cortes abruptos na região na qual a música foi composta; condução de vozes, ritmo, harmonia, articulação e fraseados, de acordo com as possibilidades do violão. Quanto à tonalidade, os critérios foram de ordem técnica e idiomática, tais como uso de cordas soltas e disposição de acordes. Precisei transpor apenas duas delas: ‘Eponina’ (de Lá bemol maior para Lá maior) e ‘Pipoca’ (de Si bemol maior para Sol maior) – visto que existem algumas tonalidades que melhor se adéquam à natureza do

---

[8] (*The Concise Oxford Dictionary of Music*, 1996:28)

[9] (Grove, 1980: 117).

violão. Utilizei a *scordatura*[10] em ‘Coração que Sente’ (Mi bemol maior), ‘Pipoca’ (Sol maior) e em ‘Furinga’(Ré menor).

Na etapa seguinte realizei o estudo da digitação (mão esquerda) e do dedilhado (mão direita)[11] até a edição das peças.

Passadas estas etapas, já com o instrumento em mãos, comecei a transcrição propriamente dita das peças. Por considerar esse repertório de difícil execução, experimentei diversos trechos e suas possíveis realizações no instrumento, escrevi cada trecho e assim continuei com cada uma das peças, somente testando as possibilidades técnicas, mas não trabalhando ainda detalhes da performance musical.

Adiante, testei no instrumento minhas decisões iniciais sobre as peças, isto é, se realmente todas aquelas notas escolhidas soavam, se realmente eram indispensáveis, ou se poderia retirar algumas, aqui e acolá, sem a alteração da substancia musical.

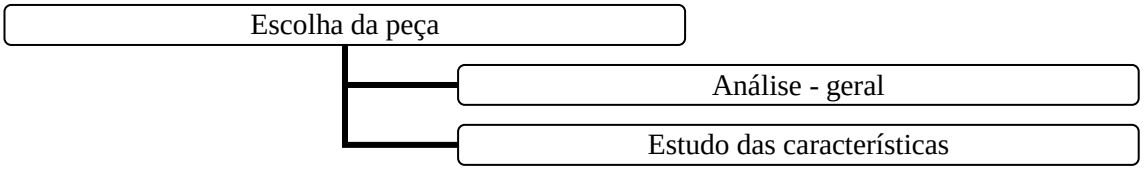
---

[10] O termo *scordatura* (do italiano: ‘desafinar’) é um recurso próprio aos instrumentos de corda que proporciona diferentes qualidades de ressonância com ocasionais ganhos de extensão. A princípio era aplicado em instrumentos de cordas dedilhadas como alaúdes, vihuelas e à família do violino para designar uma afinação diferente da estabelecida. (BOYDEN, 2001)

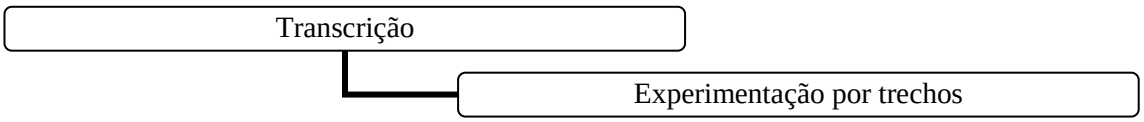
[11] Digitação “a ação de prender as cordas com a mão esquerda” (dedos 1, 2, 3 e 4) e, dedilhado, “o ato de tanger as cordas [...] com a mão direita” (dedos polegar, indicador, médio e anelar, abreviados por p, i, m, a, respectivamente) segundo as definições do Dicionário Grove de Música (SADIE, 1994, p. 258 *apud* ALÍPIO, 2014, Pág. 25).

Organograma dos procedimentos:

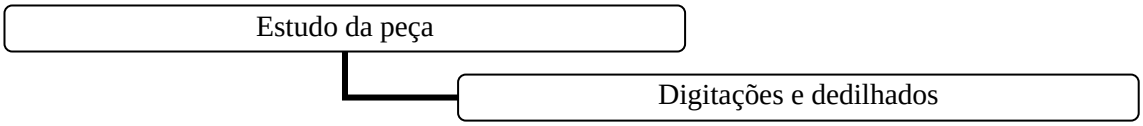
Organograma 1: Primeiros passos – Escolha da peça



Organograma 2: Primeiros passos – Transcrição



Organograma 3: Primeiros passos – Estudo da peça



No processo de edição surgiram as decisões de espaçamento, margens, porcentagem da página, número de compassos por sistema, número de sistemas por página, expressões de dinâmica e linhas de fraseados a serem mantidos (ou não) e o uso de digitação e dedilhados próprios do instrumento.

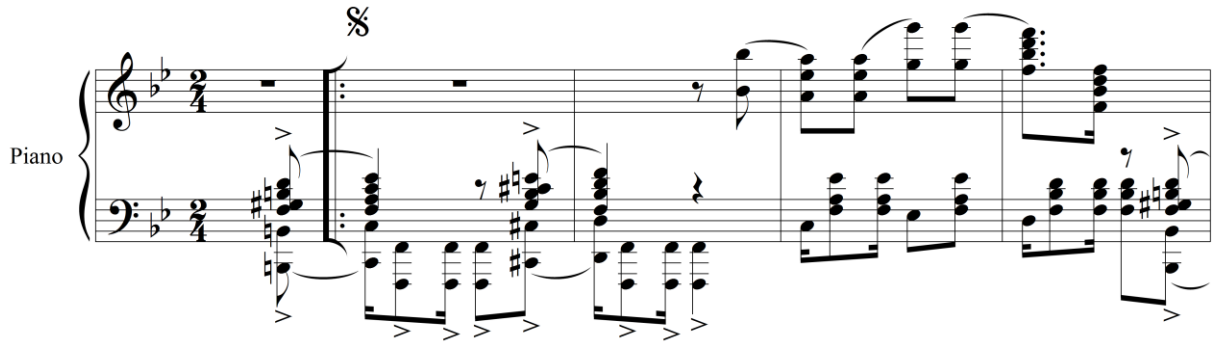
3.1 PROCEDIMENTOS COMUNS NAS TRANSCRIÇÕES

Neste item apresento sequencialmente exemplos musicais (partituras) extraídos dos originais para piano, as respectivas soluções de execução para violão, descrevendo os recursos técnicos utilizados e os procedimentos de adaptação ao instrumento.

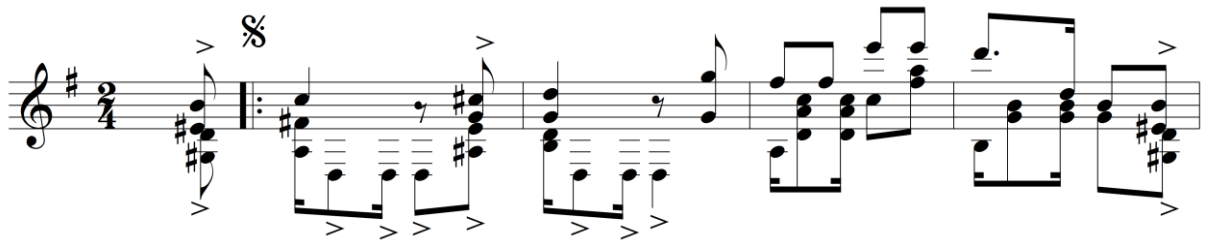
Contornos melódicos: O primeiro procedimento que mostro trata de contornos melódicos das peças[12]. Elegi este aspecto como um dos critérios básicos de seleção visto que alguns deles poderiam não soar idiomáticos no violão, provocando, além disso, dificuldades de execução desnecessárias.

Eis um fragmento da peça 'Pipoca' (Ex. 4). Em seguida, mostro minha versão para violão – transposta para a tonalidade de Sol maior – com o contorno melódico mantido, porém, devido à exequibilidade no violão, suprimi o dobramento da linha melódica superior (Ex. 5).

Exemplo 4: 'Pipoca' – Contorno melódico (piano)



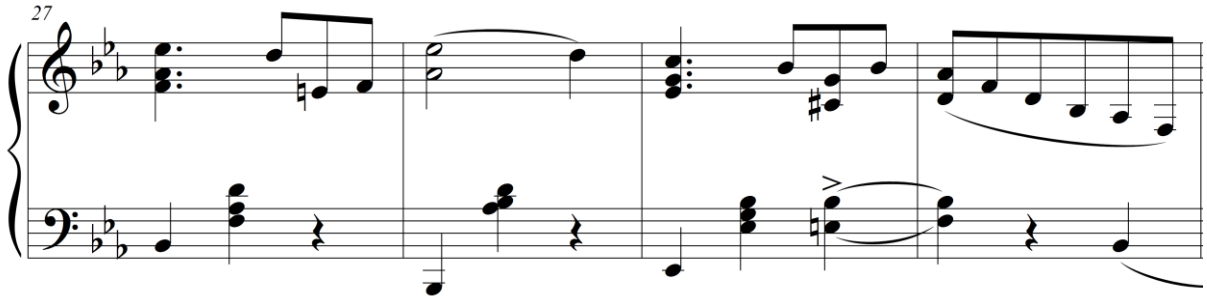
Exemplo 5: 'Pipoca' – Contorno melódico (violão)



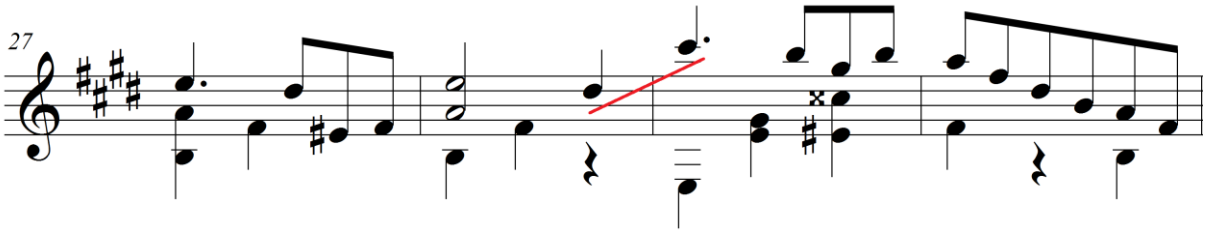
[12] Refiro-me ao termo contorno seguindo as indicações de Sampaio que assim nos informa "Contorno é o perfil, desenho ou formato de um objeto. Em Música, contornos podem ser abstraídos de um parâmetro em relação a outro. Contornos melódicos, por exemplo, são abstrações do movimento de altura de notas em relação ao tempo. É possível abstrair contornos de qualquer parâmetro musical como altura, densidade, ritmo, timbre e intensidade". (SAMPAIO, 2012).

Todavia, na peça ‘Eponina’, para manter o contorno melódico descendente, cc. 29-30 (Ex. 6), precisei colocá-lo na oitava superior (Ex. 7).

Exemplo 6: ‘Eponina’ – Contorno melódico (piano)

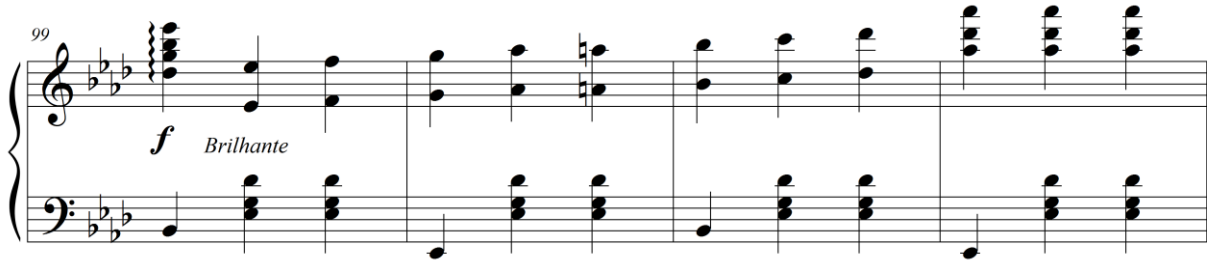


Exemplo 7: ‘Eponina’ – Contorno melódico (violão)

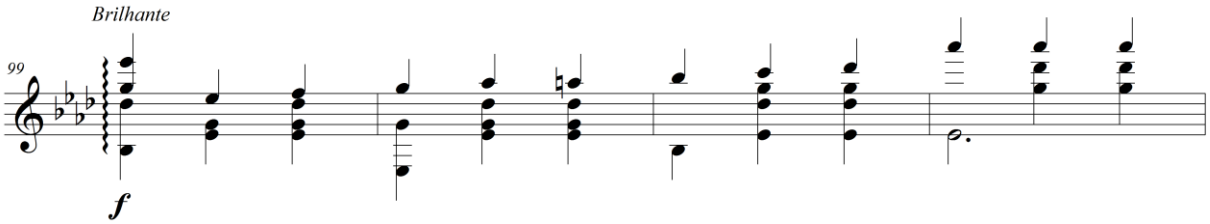


Condução de vozes – Sempre que possível, preservei a condução (preparação e resolução) das vozes internas e externas das linhas melódicas nas distintas progressões harmônicas das peças, como na terceira parte da peça ‘Coração que Sente’ (Ex. 8). Como se vê no Exemplo 9, até o terceiro compasso (c. 101), conservei a sequência do baixo uma oitava acima da original. Porém, no compasso 102, alterei a sequencia transpondo-a duas oitavas acima, já que esta é a única possibilidade de executar a nota Mi bemol em conjunto com a melodia, preservando as resoluções harmônicas do acompanhamento.

Exemplo 8: ‘Coração que Sente’ – Condução de vozes (piano)

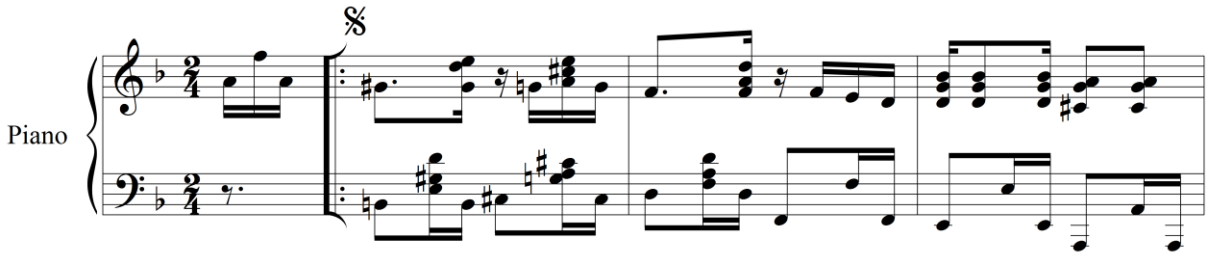


Exemplo 9: ‘Coração que Sente’ – Condução de vozes (violão)

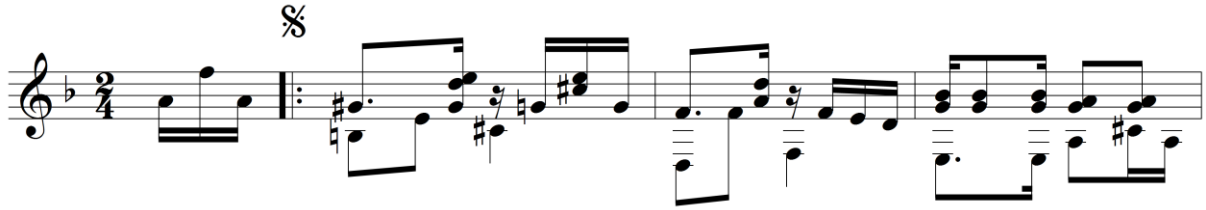


Ritmo – Em algumas peças fiz pequenas alterações rítmicas (tango brasileiro e polca). Enquanto no piano a sequência rítmica com acordes, realizada pela mão esquerda, não interfere na execução da linha melódica com a mão direita (Ex. 10), no violão é inviável manter a mesma sequência em diversas situações, devido às grandes dificuldades de execução; isso afetaria o resultado sonoro final tornando-o confuso, "embolado". Pude preservar todas as notas que estão na clave de Sol (mão direita no piano) – à exceção da altura de algumas das notas, das quais falarei mais adiante. Conservei também as harmonias, os tempos fortes da linha do baixo (mão esquerda no piano), mas, na maior parte das vezes, alterei o ritmo – com pequenas exceções como no segundo tempo do c. 3 (Ex. 11). Meu critério para alterar a figuração rítmica foi o de favorecer a fluidez técnica e musical no violão. Exemplos similares são encontrados na peça 'Pipoca', como mostro adiante.

Exemplo 10: 'Furinga' – Ritmo (piano)

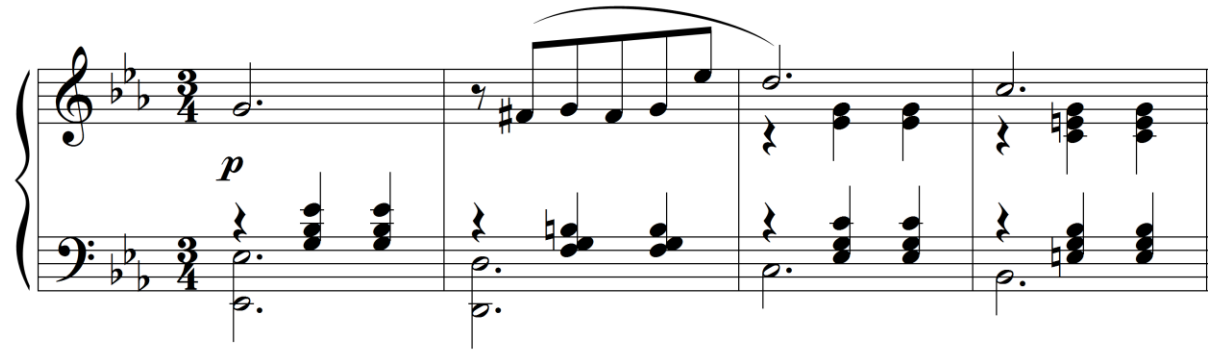


Exemplo 11: 'Furinga' – Ritmo (piano)

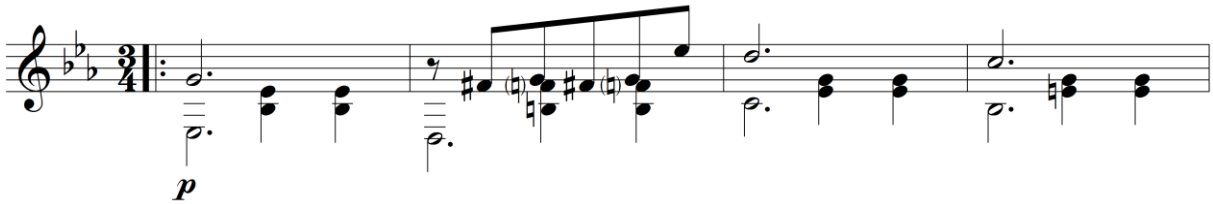


Altura: Mantive em boa parte das transcrições a mesma referência de altura na escrita da melodia (Ex. 12 e 13), todavia, o violão por ser um instrumento transpositor, ao manter a escrita da melodia na altura respectiva ao do piano produz cruzamento de vozes com o acompanhamento, por isso algumas das decisões já citadas (contorno melódico, condução de vozes), foram feitas após a escolha da altura. No exemplo 12, o Sol3 da linha melódica, soa no violão como Sol2[13] e para não haver cruzamento, preferi omitir o Sol do acompanhamento. O mesmo realizei no compasso seguinte, omiti o Sol do acompanhamento e alterei a inversão da linha do baixo, colocando o Si bequadro ao invés do Fá. A clave de Fá, por sua vez, com exceção da oitava mais grave (primeiro tempo, Ex. 12), soa na altura real correspondente a escrita para violão (Ex. 13).

Exemplo 12: 'Coração que Sente' – Altura (piano)



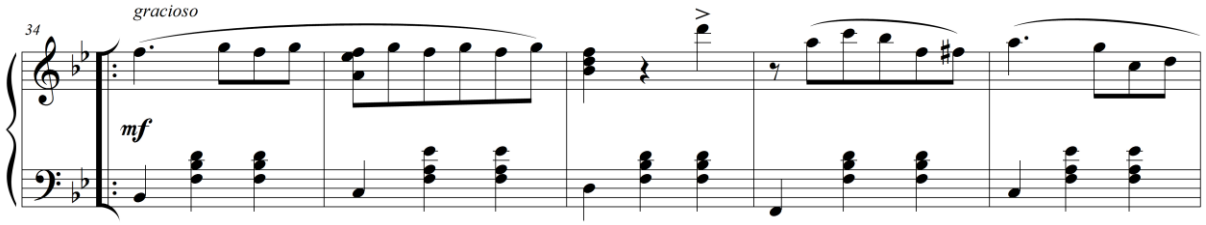
Exemplo 13: 'Coração que Sente' – Altura (violão)



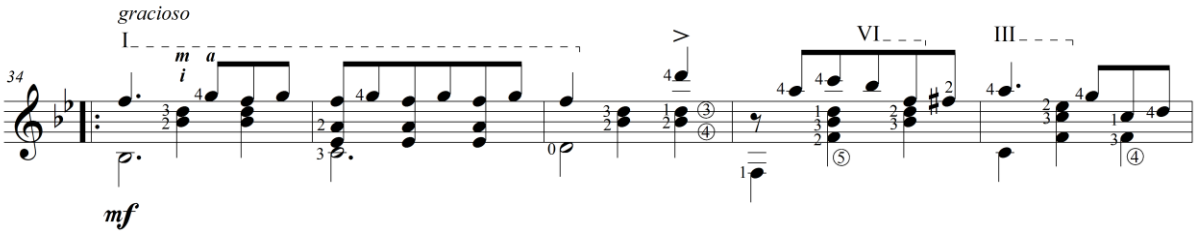
[13] "Na notação para violão, as notas são escritas uma oitava acima de como soam e, por esta razão, um sinal de oitava é inserido abaixo da clave (ainda que o sinal seja comumente omitido na maioria das edições para violão devido à incorporação da clave de Sol na escrita/leitura dentro da tradição interpretativa do violão)". (TEIXEIRA, 2009).

Ligaduras de fraseado: Mantive boa parte das indicações contidas nas peças para piano, todavia, não preservei as ligaduras de fraseado. No exemplo 15, um trecho da peça ‘Coração que Sente’, onde mantive o acento, mas, não as ligaduras de fraseado. Neste exemplo, a barra superior contínua da figuração rítmica já expressa à mesma intenção dessas ligaduras. Salve exceção da peça ‘Guerreiro’, onde utilizo de linhas ponteadas para o contorno da frase pela mudança de posição no violão (Ex. 25, pág. 29).

Exemplo 14: ‘Coração que Sente’ – Linha de fraseado (piano)

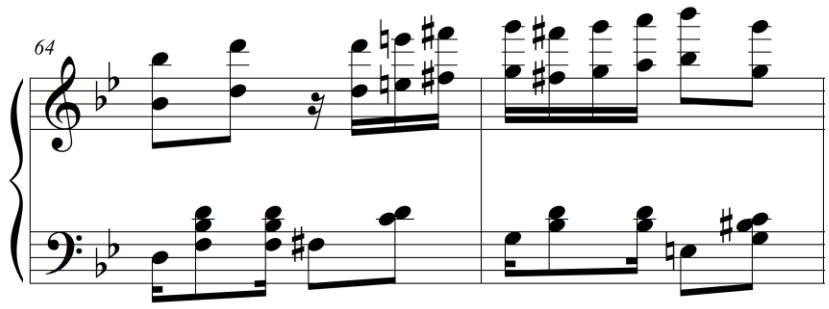


Exemplo 15: ‘Coração que Sente’ – Linha de fraseado (violão)

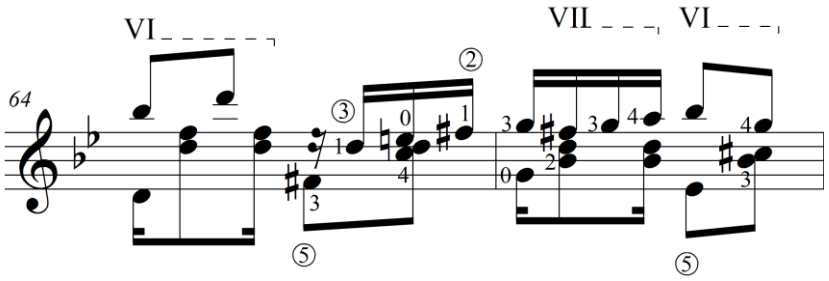


Campanella – Em alguns casos utilizei a *Campanella*[14] para facilitar a execução como mostro no Exemplo 17. Não seria possível executar no violão o trecho mostrado no Exemplo 16 devido à grande quantidade de notas. A solução foi não oitavar a linha melódica superior e colocá-la duas oitavas abaixo. (Ver também p. 49 – Ex. 61 'Pipoca' – que mostra uma solução com procedimento semelhante).

Exemplo 16: 'Furinga' – *Campanella* (piano)



Exemplo 17: 'Furinga' – *Campanella* (violão)



[14] A técnica da *campanella* consiste em executar passagens escalares em cordas adjacentes utilizando-se de dedilhados que possam permitir uma sobreposição da duração das notas, fazendo-se uso do máximo de cordas soltas (TEIXEIRA, 2009).

Edição das peças – Foi necessário me dedicar muito à feitura das edições das partituras, trabalhando intensamente em detalhes minuciosos. À guisa de exemplo, mostro apenas alguns procedimentos que adotei, visando um resultado o mais satisfatório possível. Para as margens, utilizei os mesmos dados em todas as peças (Fig. 18). Para a dedicatória, título e subtítulo eu não mantive o mesmo posicionamento (Fig. 19). Para o posicionamento dos nomes (meu e o do compositor), mantive as seguintes informações: horizontal em zero (0) e vertical em -0,29167 (Fig. 19 e 20). Para as datas referentes ao compositor mantive em: horizontal: zero (0) e vertical em -0,48264 (Fig. 19 e 20).

Figura 18: Margens

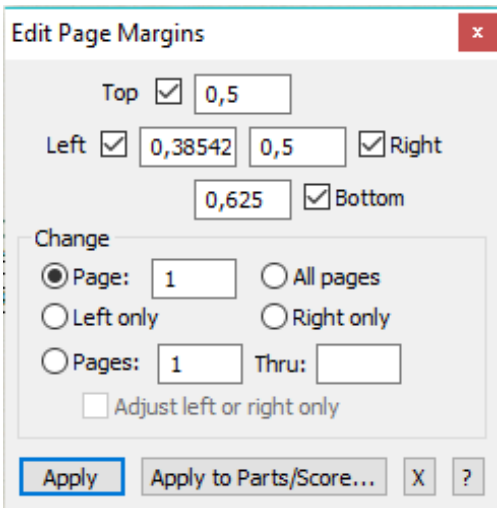
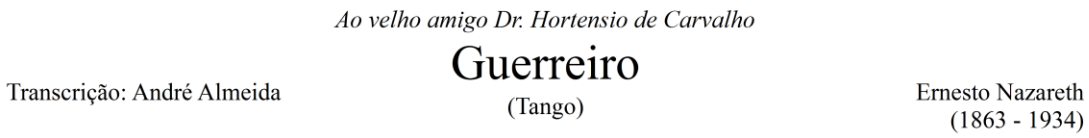


Figura 19: Edição – Capa 'Eponina'

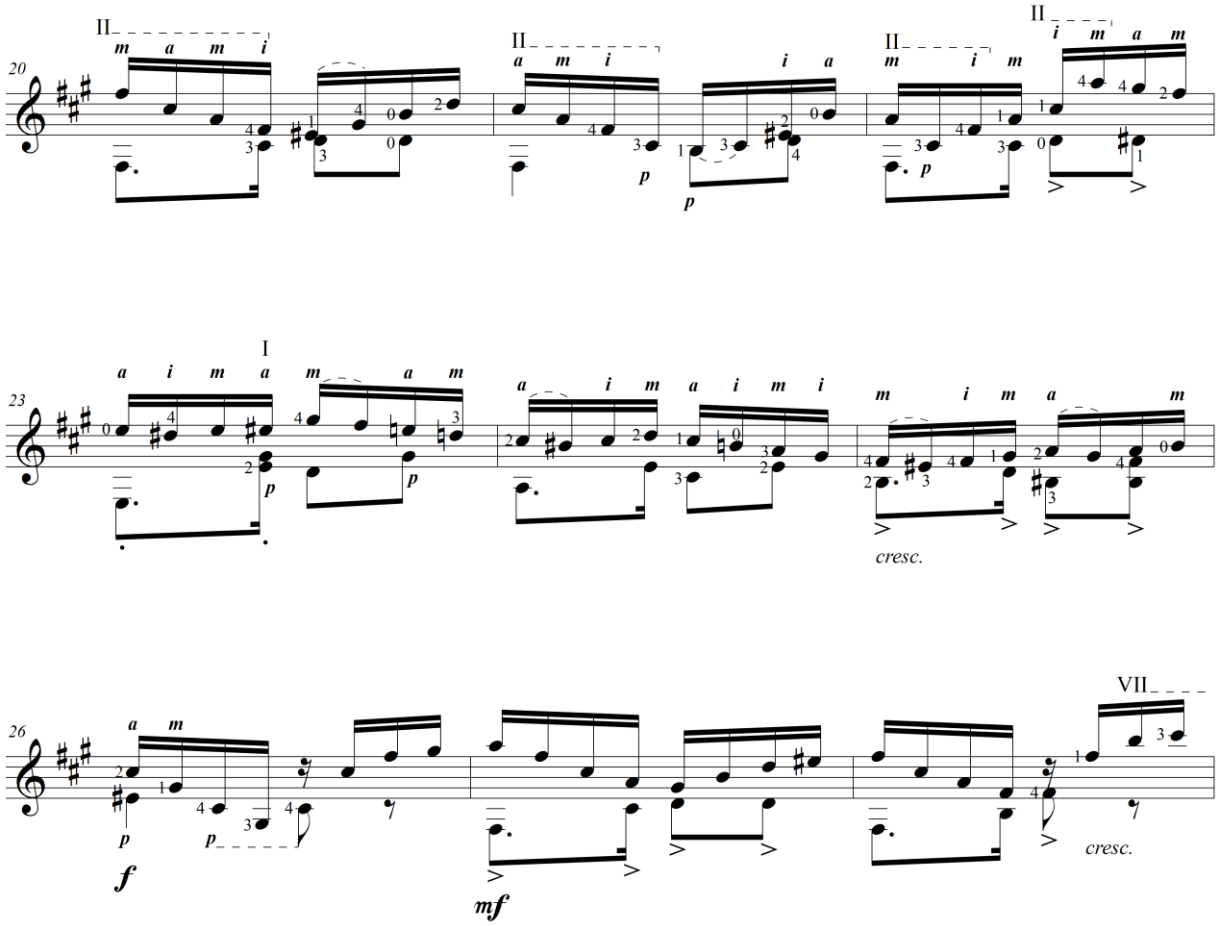
Figura 20: Edição – Capa 'Guerreiro'



No Ex. 21, da peça 'Guerreiro', mostro alguns detalhes de edição como: quantidade de compassos por sistema, posicionamento de digitação e dedilhados, posicionamento das pestanas, etc. Mas, nesse exemplo, não mostrarei maiores detalhes sobre minhas decisões a

respeito do *layout* da página como quantidade de sistemas ou informação sobre as cordas e linhas pontilhadas:

Exemplo 21: Digitação e dedilhados – 'Guerreiro' (violão)



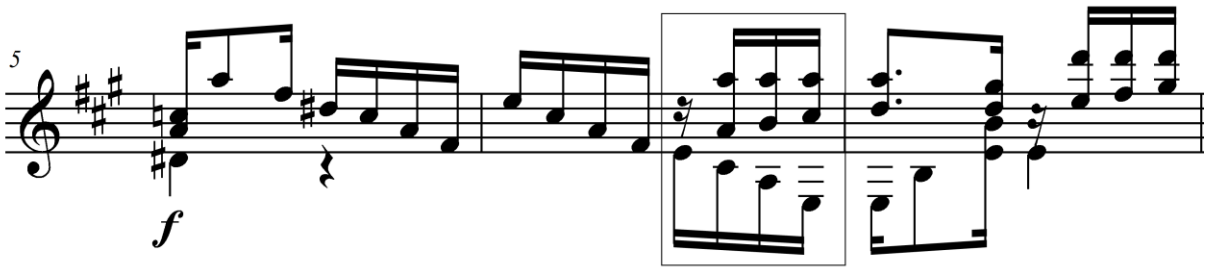
Digitação e dedilhados - A escolha da digitação é um dos elementos mais importantes no aprendizado de uma obra, principalmente em um instrumento como o violão, no qual uma mesma nota pode ser tocada em diversas regiões do instrumento (WOLFF, 2001). Há casos, alguns quase inexplicáveis, em que modificar o dedilhado de mão direita, numa determinada passagem difícil, para a mão esquerda, por exemplo, pode ser crucial na resolução de uma dificuldade (ULLOA, 2001). Pensando na importância disso, trabalhei cuidadosamente na edição inserindo dedilhados e digitações, como pode ser visto no exemplo anterior (Ex. 21). A linha pontilhada que inseri entre o Mi sustenido e o Sol sustenido no segundo tempo (c. 20) e no segundo tempo (c. 21) refere-se a um recurso técnico chamado "ligado", executado com a mão esquerda. Para diferenciá-lo de uma ligadura de articulação, as ligaduras técnicas costumam se escrever com linhas pontilhadas (ULLOA, 2001, pág. 59).

3.2 OUTROS PROCEDIMENTOS

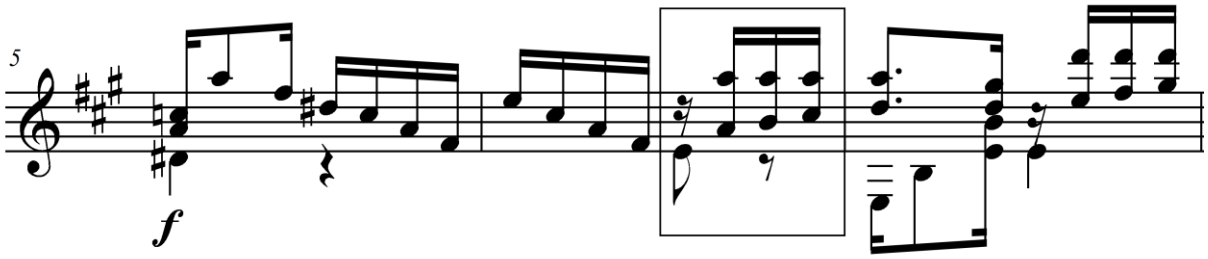
Mostrarei outros procedimentos que utilizei nas transcrições para resolver certas dificuldades, como por exemplo, remoção de notas, mudança timbrística, questões de edição, outros tipos de ligados técnicos, indicação de harmônico artificial, alguns trinados de difícil execução, *scordatura* e *apoggiatura*.

Guerreiro - Segundo informa Alexandre Dias[15], nos compassos seis e sete da 'parte A', Nazareth utiliza um recurso técnico peculiar na mão direita, onde o polegar sobe com uma melodia, enquanto o 5º dedo permanece na mesma nota. Este mesmo recurso é visto em algumas obras de Franz Liszt (1811-1886), o qual pode ter sido o modelo de Nazareth para a utilização desta técnica[16]. Inspirado por isto, mantive na transcrição de 'Guerreiro' esse recurso (Ex. 22, c. 6).Todavia, à guisa de exemplo, a sequência do baixo foi à primeira alteração que realizei devido a dificuldade técnica (Ex. 23). Em seguida (Ex. 24) o polimento do mesmo trecho. Na última revisão, em vez da ligadura de fraseado original, sugeri uma linha pontilhada, já que esse tipo de ligadura não é idiomático da escrita para violão (Ex. 25).

Exemplo 22: c. 6 – 'Guerreiro' – setembro de 2014 (violão)



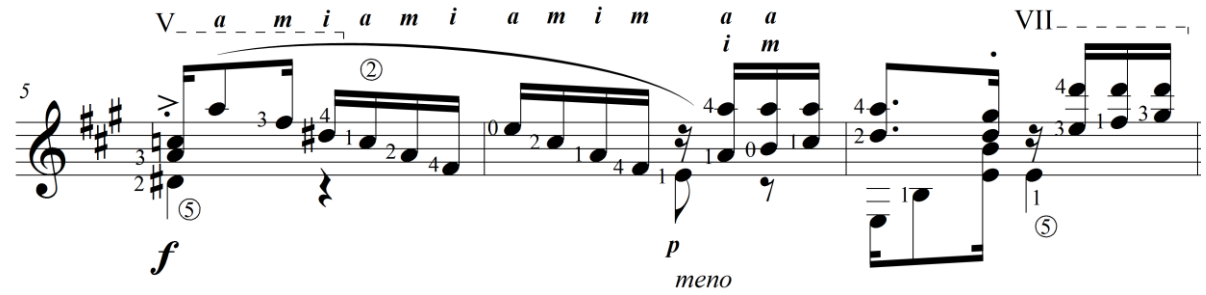
Exemplo 23: c. 6 – 'Guerreiro' – outubro de 2014 (violão)



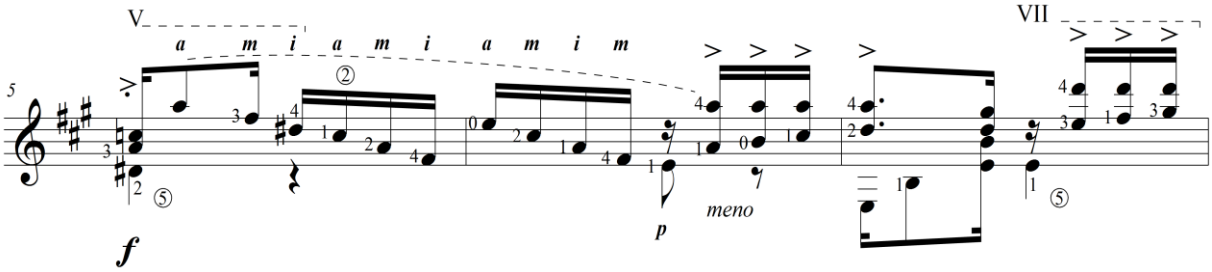
[15] Pianista. Pesquisador de música Brasileira e Professor. <http://daniellathompson.com/Alexandre.htm>. Acessado em 5 de dezembro de 2016.

[16] Informação retirada do site <http://ernestonazareth150anos.com.br/works/view/93>. Acessado em 25 de outubro de 2016.

Exemplo 24: c. 5 – 'Guerreiro' – novembro de 2015 (violão)

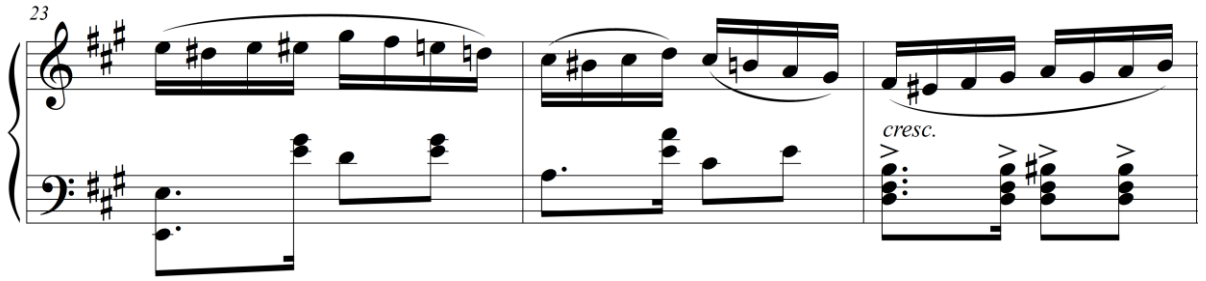


Exemplo 25: c. 5 – 'Guerreiro' – Outubro de 2016 (violão)

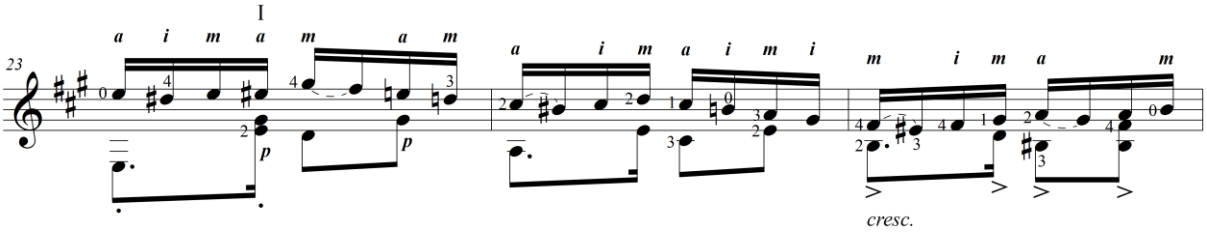


Outro recurso próprio do instrumento é o uso das notas ligadas. Trata-se de um gesto realizado com a mão esquerda, que em alguns casos facilita a execução da peça e apresenta uma sonoridade particular do instrumento. Na transcrição (Ex. 27) não mantive as linhas de expressão da parte original (Ex. 26), mas adicionei alguns ligados técnicos que aproximam do resultado sonoro do piano.

Exemplo 26: c. 23 – 'Guerreiro' (piano)

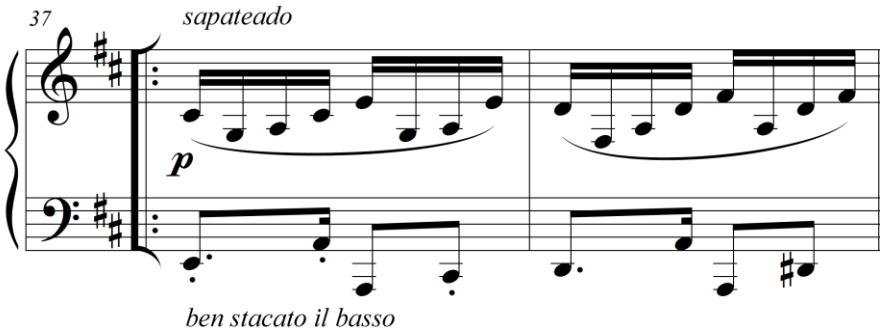


Exemplo 27: c. 23 – 'Guerreiro' (violão)

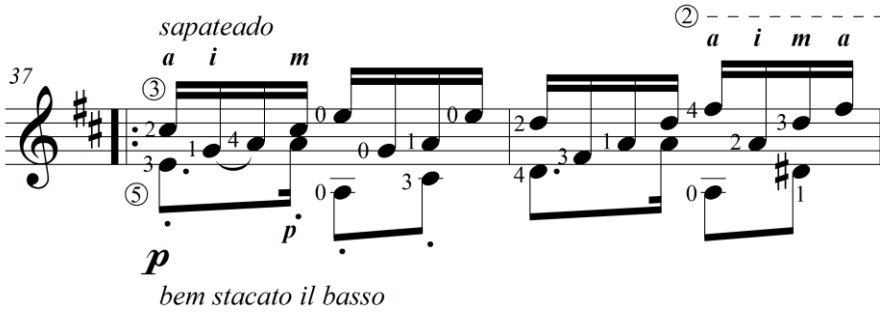


Outro procedimento que utilizei foi à mudança de posição no instrumento para produzir outro tipo de timbre. No Exemplo 28, o baixo é realizado sem acordes tornando o trecho mais ‘escuro’ ou com menor densidade sonora. No violão o procedimento foi parecido, todavia, para melhor semelhança com a original, à condução melódica inicial foi realizada na segunda corda (Ex. 29).

Exemplo 28: c. 37 – ‘Guerreiro’ (piano)

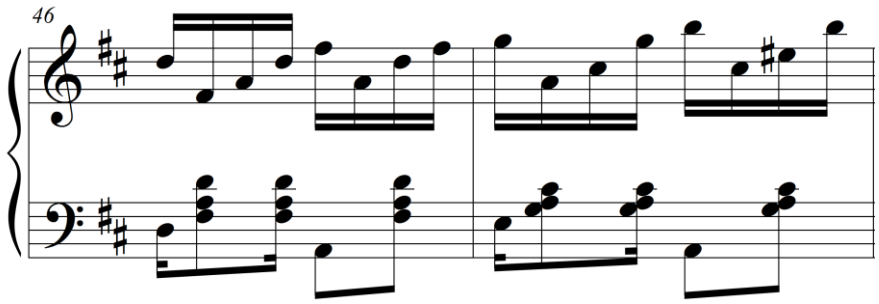


Exemplo 29: c. 37 – ‘Guerreiro’ (violão)

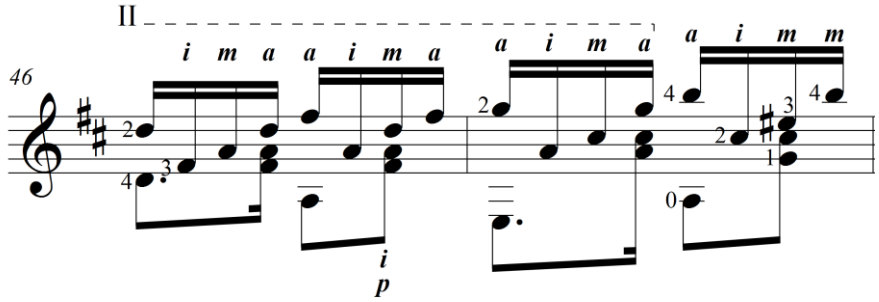


A partir do c. 46 (Ex. 30) os acordes são apresentados, e, para realizar a transcrição, escrevi essa seção na primeira região do instrumento por ter um timbre mais ‘aberto’ (Ex. 31).

Exemplo 30 c. 46 – ‘Guerreiro’ (piano)

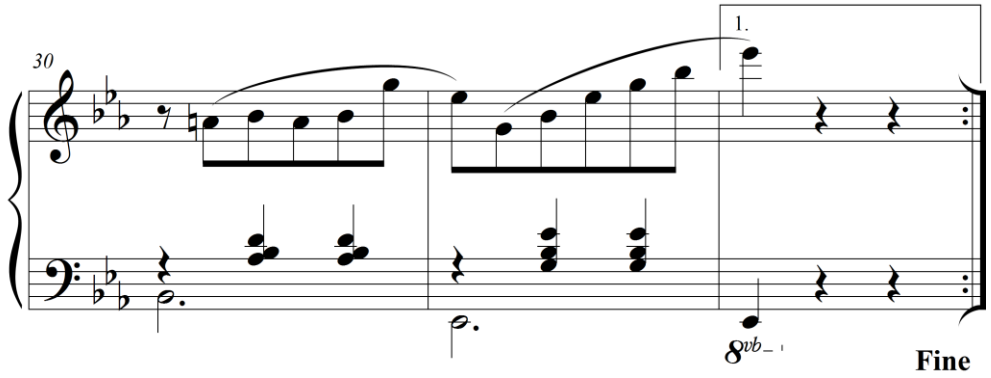


Exemplo 31: c. 46 – ‘Guerreiro’ (violão)

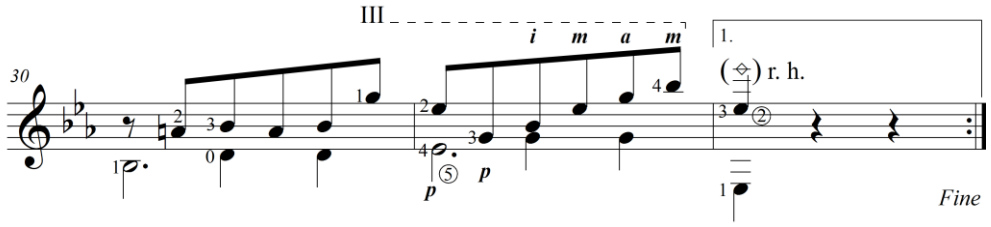


Coração que Sente – Está na tonalidade de Mi bemol maior, que, apesar de ser incomum para o violão – por dispor de poucas cordas soltas – preservei fazendo uso apenas de *scordatura*. Um dos recursos que utilizei nesta peça foi o harmônico artificial, considerando que, para realizar a nota Mi bemol mais aguda junto ao Mi bemol mais grave seria necessário dar um salto incômodo no instrumento, sendo inviável a execução do baixo (três oitavas a baixo) sem cordas soltas. Para solucionar essa passagem, utilizei uma nota em harmônico artificial. Abaixo o trecho original (Ex. 32), e no Exemplo 33 a solução encontrada para chegar na respectiva altura. Além do que já apresentei sobre posição de dedilhados e digitação, nesse exemplo é possível ver outro tipo de indicação que é o 'r. h'. (*righ hand* – mão direita)[17]. Para descrição da nota resultante, utilizei uma nota em forma de losango entre parênteses e a indicação da corda[18] (Ex. 33):

Exemplo 32: c. 30 – 'Coração que Sente' (piano)



Exemplo 33: c. 30 – 'Coração que Sente' (violão)

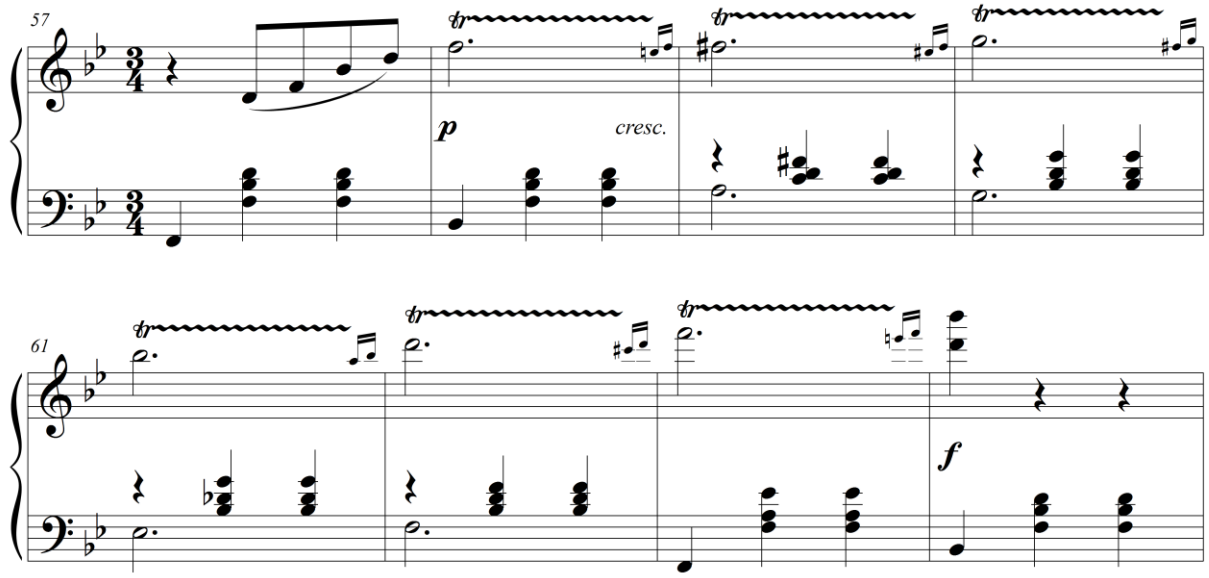


[17] A escolha para abreviação em inglês foi opcional já que poderia ter usado M. D.

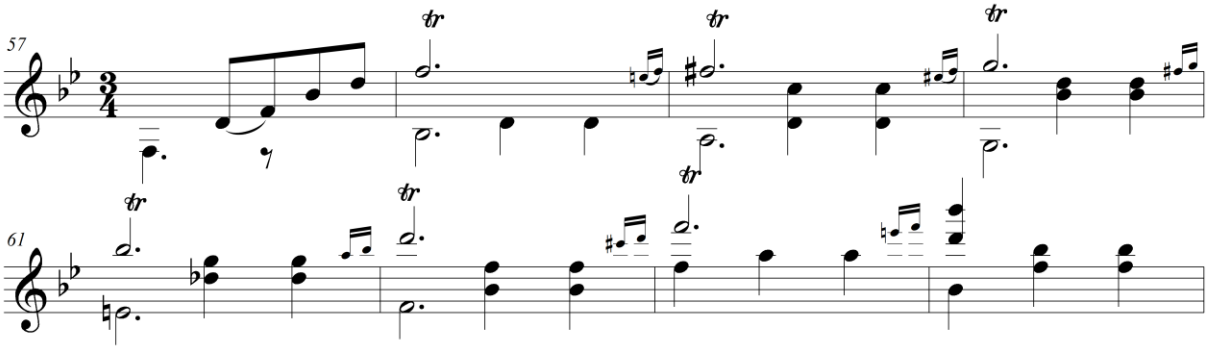
[18] (ULLOA, 2001, pág. 62)

O próximo exemplo é particular dessa peça, pois me deparei com uma situação incomum para o violão. Consiste em uma seção de seis compassos onde a melodia é conduzida por uma *appoggiatura* e um trinado contínuo, junto com o acompanhamento ternário da valsa (Ex. 34). A partitura para violão apresenta a mesma informação da parte para piano, com exceção da linha de trinado contínua (Ex. 35).

Exemplo 34: cc. 57 a 64 – 'Coração que Sente' (piano)

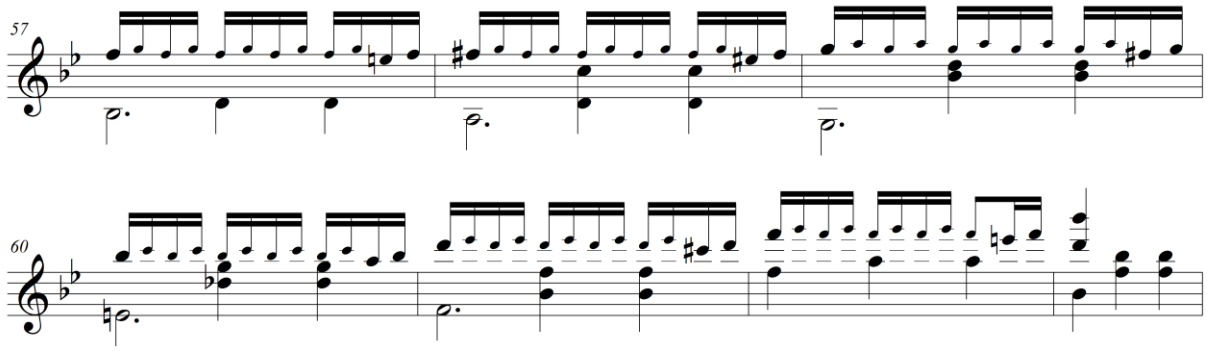


Exemplo 35: cc. 57 a 64 – 'Coração que Sente' (violão)



Contudo, a execução não corresponde à forma literal escrita. No exemplo 36, o resultado que corresponde à execução, com a intenção que tive na transcrição. Essa sugestão para o trecho, como opção, não está presente na partitura visto que como *ossia*[19] ocuparia muito espaço entre os sistemas, acredito ser mais indicado apresentar esta opção na descrição sobre a peça em uma possível publicação futura.

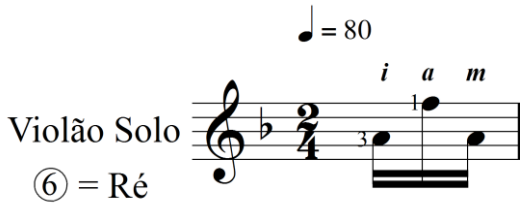
Exemplo 36: cc. 57 a 64 – 'Coração que Sente' (violão)



[19] Termo utilizado para exemplificar uma solução alternativa em vez de executar a passagem original. (FALLOWS, David. Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001)

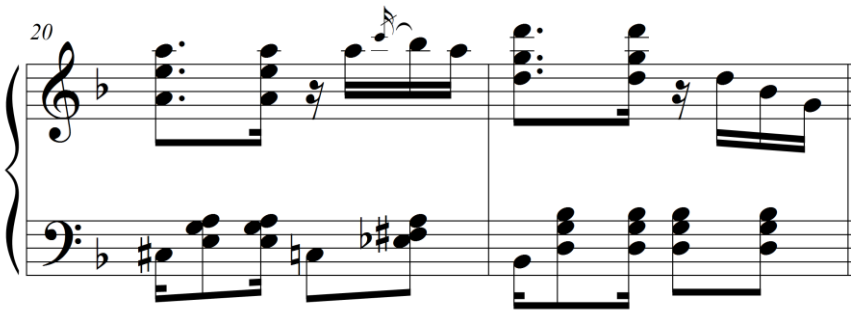
Furinga – Mantive a tonalidade original de Ré menor, fazendo somente uso de *scordatura*. Para informar o uso dessa ferramenta, é apresentada antes do primeiro sistema uma indicação para alterar a afinação da sexta corda, aumentando a extensão do instrumento em um tom (Ex. 37). Utilizei também nas peças ‘Coração que Sente’ e ‘Pipoca’.

Exemplo 37: Anacruse c. 1 – ‘Furinga’ (violão)

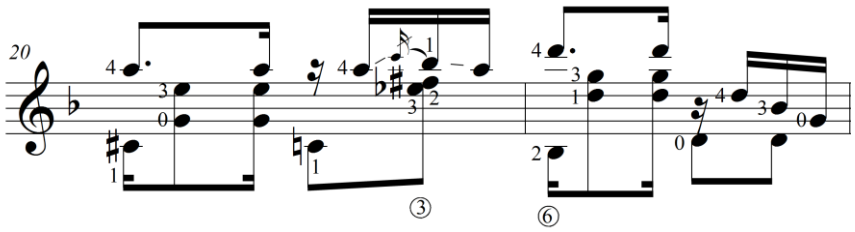


Um recurso que já apresentei foi o uso de ligado técnico de mão esquerda, foi utilizado nesta peça com a finalidade de *appoggiatura*. No exemplo 38, realizei tal recurso na metade do segundo tempo do c. 20 em conjunto com o acompanhamento. A solução que encontrei foi realizar o trecho uma oitava abaixo com o uso de um ligado técnico. Utilizei este mesmo recurso na peça ‘Eponina’ (Anexo A).

Exemplo 38: c. 20 – ‘Furinga’ (piano)



Exemplo 39: c. 20 – ‘Furinga’ (violão)



4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Justificar e detalhar minhas distintas escolhas na realização destas transcrições foi um grande aprendizado que certamente contribuiu para o meu crescimento como músico e violonista. Tive que refletir bastante sobre cada uma das decisões tais como retirar ou conservar algumas notas, alterar certos motivos rítmicos, ou suprimir determinadas indicações para melhor fluidez da peça – como as longas ligaduras de fraseado, comuns nas valsas de Nazareth; elas, as ligaduras, são infrequentes na literatura violonística. Assim também, transcrevê-las foi para mim, de fato, uma experiência árdua, e bem diferente de 'encarar' uma peça original para o violão, pois, trata-se claramente de naturezas distintas. Isso tudo exigiu de mim um denso exercício de reflexão sobre questões de digitações e de dedilhados, visto que más decisões poderiam interferir diretamente no resultado técnico e sonoro, enfim, musical. Esse processo todo de reflexão, afetou direta e positivamente a minha performance dessas peças; minha visão sobre elas sofreu, decorrentemente, mudanças importantes. Coube, como disse, a responsabilidade de decidir se, por exemplo, poderia retirar algumas notas tornando assim determinadas passagens tecnicamente mais acessíveis, suprimir um determinado trecho do acompanhamento ou, realizar o ritmo mais marcado (com *stacattos* na execução), tudo isso em prol da fluidez da minha performance.

Para o aprimoramento da minha edição das peças, trabalhei junto ao meu orientador analisando e comparando partituras publicadas por diferentes editoras nacionais e internacionais, o que muito me ajudou na escolha do posicionamento das digitações (mão esquerda), dos dedilhados (mão direita), das representações das pestanas, das ligaduras técnicas, das sugestões de andamento, do uso de linhas de expressão, bem como questões de *layout* da página: quantidade de compassos por sistema, porcentagens das páginas, das pautas, distância entre os sistemas, disposição dos textos (título, subtítulo, nomes), dentre outras.

A experiência com produção cultural, como parte do aprendizado, foi de grande importância para meu desenvolvimento. Inicialmente, achei desafiador ter que realizar um projeto de cultura, mas, não retruquei a ideia e, em função disso, dediquei atenção à apresentação que realizei com o Duo Sarabandy para confeccionar o projeto que ficou intitulado de "Canções, história e rabeca: um passeio na música nacionalista" – baseado no recital de câmara que realizei; em contato com meu orientador e amigos que atuam na área, escrevi todo o projeto e me classifiquei como primeiro suplente no edital "Arte em Toda Parte – Ano III" promovido pela prefeitura e pela Fundação Gregório de Mattos. Após essa

experiência, dediquei-me a outros editais e fui aprovado em dois: “Invasão Cultural” e “Jovens Talentos”. Com essa bagagem, pude vislumbrar outros caminhos para o trabalho com as peças de Nazareth. Nesse campo, precisei me envolver e conhecer várias outras áreas, e, ter essa experiência, enriqueceu muito meu saber como artista.

Debrucei-me também no repertório tradicional para violão, estudando quatro movimentos (Prelúdio, Minueto I & II e Giga), da Suíte BWV 1006a, original para violino, de J. S. Bach; dois Prelúdios (I e III) de H. Villa-Lobos; algumas peças como ‘Estudo de Concerto I’ e ‘Un Sueño en la Floresta’ de Agustín Barrios, dentre outras peças que apresentei em recitais durante o curso. Estudar esse repertório foi importante para o desenvolvimento técnico das obras de Nazareth, dado que, para melhor fluidez das transcrições, há a necessidade de ter um bom desenvolvimento técnico. Estudei também o repertório camerístico adaptado para a formação de violão e violino como a ‘História do Tango’ (Bordel 1900, Café 1930 e Night-club 1960) de Astor Piazzolla, ‘Canções Espanholas’ de Manuel de Falla; trabalhei também com repertório original para esta formação como o ‘Dueto Característico’ e ‘De Viola e Rabeca’ de Guerra-peixe e ‘Introdução e Choro’ de Radamés Gnatalli.

Com o fruto deste trabalho pretendo publicar as partituras, gravar um CD e dar seguimento à transcrição e edição, posteriormente, de outras peças desse compositor, pouco explorado no universo violonístico e assim contribuir com o repertório para violão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Luiz. Antônio. **Ernesto Nazareth: Vida e obra.** <http://www.ernestonazareth150anos.com.br>. Acesso 05 nov. 2016.

ALÍPIO, Alisson. **TEORIA DA DIGITAÇÃO:** Um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão. Tese de doutorado em música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

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

BOYD, Malcolm and TYLER, James, et al. ***Scordatura***. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. London: Mcmillian, 2001.

DICIONÁRIO, C. A. **Tango Brasileiro**.<http://dicionariompb.com.br/tango-brasileiro/dados-artisticos>. Acesso em 18 nov. 2016.

FALLOWS, David. **Ossia**. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. London: Mcmillian, 2001

MAKEMUSIC, Inc. FINALE 2014. <http://www.finalemusic.com> Software para editoração de partituras.

MANGORÉ, A. B. <http://violaoerudito.blogspot.com.br/2007_10_01_archive.html>. Acesso 04 nov. 2016.

NAZARETH, Ernesto – EPONINA. Música Brasilis & Instituto Moreira Sales. <www.ernestonazareth150anos.com.br>. 2012. 1 partitura (4 p.). Revisão: Alexandre Dias. Piano.

_____ – GUERREIRO. Música Brasilis & Instituto Moreira Sales. <www.ernestonazareth150anos.com.br>. 2012. 1 partitura (3 p.). Revisão: Alexandre Dias. Piano.

_____ – CORAÇÃO QUE SENTE. Música Brasilis & Instituto Moreira Sales. <www.ernestonazareth150anos.com.br>. 2012. 1 partitura (4 p.). Revisão: Alexandre Dias. Piano.

_____ – PIPOCA. Música Brasilis & Instituto Moreira Sales. <www.ernestonazareth150anos.com.br>. 2012. 1 partitura (3 p.). Revisão: Alexandre Dias. Piano.

_____ – FURINGA. Música Brasilis & Instituto Moreira Sales. <www.ernestonazareth150anos.com.br>. 2012. 1 partitura (3 p.). Revisão: Alexandre Dias. Piano.

PEREIRA, Flávia. V. – **As Práticas De Reelaboração Musical.** Tese de Doutorado em Musicologia. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Pulo. São Paulo. 2011.

SAMPAIO, Marcos da Silva. – **A teoria de Relações de Contornos Musicais:** Inconsistências, Soluções e Ferramentas. Tese de Doutorado. Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2012.

TEIXEIRA, Marcelo. – **O Processo de Transcrição para Violão de Sete Cordas dos Movimentos Opcionais das Suítes para Violoncelo de Bach.** Dissertação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2009.

THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF MUSIC – Michel Kennedy, Oxford University Press, USA – 4a ed., 1996.

TYLER, James. *Campanella.* The New Grove Dictionary of music and musicians. Edited by Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers Ltd., 2001.

TYLER, James. *Appoggiatura* The New Grove Dictionary of music and musicians. Edited by Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers Ltd., 2001.

ULLOA, Mario. – **Recursos Técnicos, Sonoridades E Grafias Do Violão Para Compositores Não Violonistas.** Tese de Doutorado. Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2001.

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

Anexo A – Artigo sobre a peça Pipoca

O processo de transcrição da peça pipoca de Ernesto Nazareth para violão solo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

André Luiz Almeida Ramos de Jesus
Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós-Graduação Profissional em Música
E-mail: andre_arj@hotmail.com

Resumo

Este artigo apresenta os resultados parciais de um projeto de pesquisa em andamento, no âmbito do Mestrado Profissional do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e cuja proposta trata da transcrição, editoração, performance, registro gráfico e fonográfico da transcrição para violão solo de cinco peças do compositor Ernesto Nazareth para violão solo. É apresentado também a análise das transcrições e os caminhos processuais, com suas justificativas, na transcrição de uma das peças (Pipoca), e os caminhos tomados na busca de maior semelhança à música original. Com estes resultados, viso a contribuir com o repertório de violão solo com fidelidade na transcrição da obra e na edição das partituras.

Palavras-chave: Violão. Transcrição. Editoração. Registro Gráfico. Ernesto Nazareth.

The Transcription Process Part "Pipoca" of Ernesto Nazareth for Classical Guitar Solo

Abstract:

This article presents the partial results of a research project in progress under the Professional Master of Professional Graduate Program in Music (PPGPROM) of the Federal University of Bahia (UFBA) The proposal deals with the transcription, editing, performance, graphic and phonographic record transcription for solo guitar of five pieces of the composer Ernesto Nazareth for guitar solo. It also presents the analysis of transcripts and procedural paths with their justifications, the transcript of one of the parts (Pipoca), and the paths taken in the pursuit of greater resemblance to the original music. With these results I intend to contribute to the solo guitar repertoire with fidelity in the transcription of the work and editing of music the scores.

Keywords: Classical Guitar. Transcription. Ernesto Nazareth.

1. Introdução

Este artigo apresenta resultados parciais de um projeto de pesquisa, cuja proposta trata de transcrição, editoração digital, performance, registro gráfico e fonográfico de obras do compositor Ernesto Nazareth para violão solo. O projeto está em andamento no âmbito do Mestrado Profissional (MP), do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) sob a orientação do Prof. Dr. Mario Ulloa. O repertório consta de cinco peças (duas valsas, dois tangos e uma polca). As peças são: 'Eponina', 'Guerreiro', 'Coração que Sente', 'Pipoca' e 'Furinga'.

Como resultado parcial, apresento a análise e as decisões tomadas na elaboração da transcrição da peça ‘Pipoca’, um breve contexto histórico, uma breve referência do compositor, a importância da transcrição para violão, um pouco sobre a peça e, da importância da sua obra para o repertório de violão. São apresentados alguns exemplos da transcrição realizada na peça e suas justificativas.

1.1 Ponto de partida

Ernesto Júlio de Nazareth foi um compositor brasileiro do final do século XIX nascido no Rio de Janeiro. Suas obras tiveram grande importância para a música brasileira devido a, dentre outros aspectos, sua originalidade e estilo de composição. Como disse Mario de Andrade (1926 apud Carvalho, 2011, p. 101): “Tudo isso com o acabamento peculiar que o conhecimento da música erudita europeia lhe permitia dar”. Com cerca de 200 composições dentre valsas, tangos e maxixes, Nazareth influenciou outros grandes nomes da música brasileira, inclusive, compositores que possuem obras de grande difusão para o violão solista, como Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Francisco Mignone (ALMEIDA, 2014; LIMA, 2011).

Apesar da grande popularidade de suas obras entre violonistas no âmbito da música popular, mais comumente em rodas de choro, foram encontrados poucos arranjos/transcrições realizados para violão deste compositor. Essas transcrições são dotadas de uma liberdade de criação por parte dos arranjadores bastante variada, tanto rítmica quanto harmônica e melódica, em comparação às partituras originais.

O termo transcrição (do latim, *transcribere*) é empregado como sinônimo de arranjo, apesar de suas distintas conotações. Em um arranjo não existe necessariamente um compromisso estrito em relação ao original, principalmente em termos estruturais. Em última análise, um arranjo pode manter uma quantidade mínima de elementos existentes e reconhecíveis do material original, podendo ser uma composição completamente nova que tem no modelo apenas um ponto de partida (TEIXEIRA, M. 2009).

1.2 A polca Pipoca de Ernesto Nazareth

Proveniente da região da Boêmia, na Europa central, a polca é uma dança de ritmo binário. Por volta de 1837 chegou a Praga, transformando-se em dança de salão. Foi

apresentada pela primeira vez no Brasil em 1846, no Teatro São Pedro, Rio de Janeiro[20]. Fundiu-se com outros gêneros, formando gêneros híbridos que enriqueceram sobremaneira a MPB: polca-lundu, polca-tango, polca militar, polca-fado e outros. Ernesto Nazareth compôs 29 polcas sendo três delas no estilo polca-lundu e outras três delas no estilo polca-tango[21]. Pipoca foi à décima nona polca de Nazareth, publicada em 1896 pela companhia Vieira Machado & Cia., dedicada ao amigo Francisco Nunes Pinto. Seu título teve como inspiração a verruga que Augusta, mulher de Francisco, tinha em seu rosto, e que muito parecia com uma pipoca[22].

A peça foi composta para piano e está na tonalidade de Si bemol maior. Possui três partes, a primeira em Si bemol maior, a segunda em Sol menor e a terceira em Mi bemol maior. Para a transcrição, escolhi a tonalidade de Sol maior, que proporciona melhor sonoridade por possibilitar maior uso de cordas soltas. O *sofware* de edição utilizado foi o FINALE (2014), e como referência de partitura para edição utilizei a edição revisada pelo pianista Alexandre Dias, disponibilizadas na página em homenagem ao Ernesto Nazareth 150 anos[23].

2. Metodologia

O trabalho teve como critérios a preservação do ritmo, das progressões harmônicas e das relações intervalares presentes na música, sendo necessárias algumas adaptações em alguns pontos e realizado cortes nos dobramentos pela extensão do instrumento e suas peculiaridades. Fiz uso de *scordatura*[24], alterando a sexta corda do instrumento de Mi para Ré, aumentando assim sua extensão, e, em trechos o uso de *Campanella*[25]. Adicionei à edição das transcrições o auxílio de digitações e dedilhados para facilitar a execução do intérprete e para sugestões de sonoridade.

---

[20] Dicionário Cravo Albin - http://www.dicionariompb.com.br/polca/dados-artisticos

[21] Dicionário Cravo Albin - http://www.dicionariompb.com.br/tango-brasileiro/dados-artisticos

[22] Ernesto Nazareth – Vida e Obra – Luiz Antônio de Almeida.

[23] Ernesto Nazareth 150 anos – http://ernestonazareth150anos.com.br/

[24] Um termo aplicado em grande parte para alaúdes, guitarras, violas e da família do violino para designar uma afinação diferente do normal, estabelecido. (New Grove Dictionary of Music)

[25] A técnica consiste em executar passagens escalares em cordas adjacentes utilizando-se de dedilhados que possam permitir uma sobreposição da duração das notas, fazendo-se uso do máximo de cordas soltas - em um efeito análogo a sonoridade de sinos, como o nome sugere (campana, em espanhol, significa sino). (Tyler, 2001 apud Teixeira, 2009).

2.1 Termos que foram empregados e suas abreviaturas

Compasso adaptado: CADP.

Sem a tônica: ST. Sem a terça do acorde: S3ª.

Sem a quinta do acorde: S5ª.

3. Resultado do processo de transcrição

3.1 Transcrição

Conforme dito anteriormente, a polca 'Pipoca' foi composto originalmente em Si bemol maior (Bb) e transcrita em Sol maior (G), para melhor aproveitamento da sonoridade do violão. A polca é composta em formato A B A C A com a tonalidade da seguinte forma:

Piano: Bb – Gm – Bb – Eb – Bb

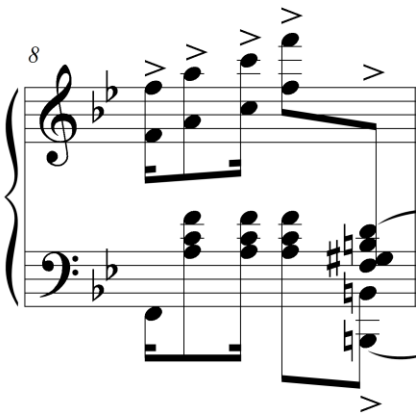
Violão: G – Em – G – C – G

Tendo em vista a inviabilidade para execução de determinados trechos foram realizadas as adaptações a seguir.

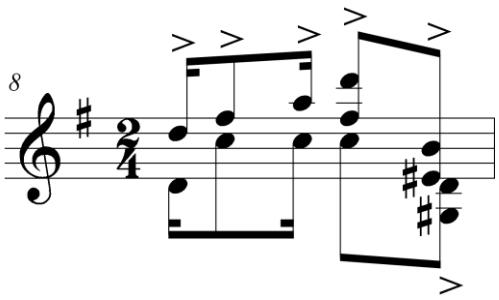
3.1.1 Compassos onde houve adaptação

Nos cc. 8, 33 e 43 o dobramento eu cortei, mas mantive a altura das notas de acordo com a partitura (não sendo a altura real no violão). O acompanhamento é realizado com a terça no baixo, todavia adicionei a 7ª na transcrição. Os exemplos 40 e 41 ilustram tal procedimento no c. 8.

Exemplo 40: Anexo A – Artigo 'Pipoca': c. 8 (piano)



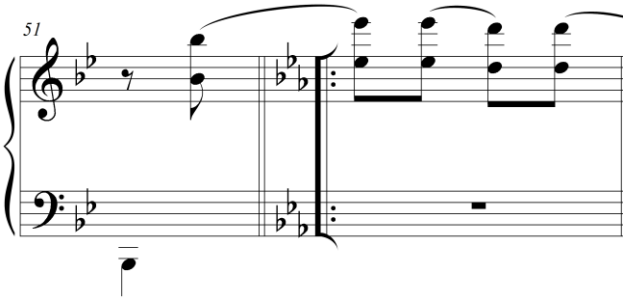
Exemplo 41: Anexo A - Artigo ‘Pipoca’: c. 8 (violão)



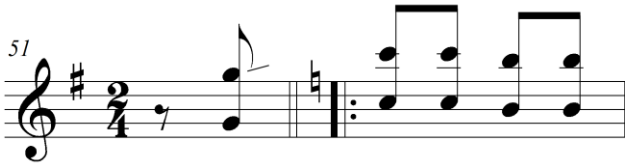
Compassos onde os dobramentos da melodia foram mantidos

Em praticamente toda a música os dobramentos não foram mantidos, com exceção da terceira parte. Nos cc. 13, 14, 48, 49, 52, 56 e 60 foi possível manter o dobramento da melodia. Usando como exemplo o c. 52, mantive a melodia como na original. A transposição acontece na mesma altura escrita, mas soa uma oitava abaixo. Mantive a ligadura de expressão como consta na original e na revisada por Alexandre Dias (com exceção da ligadura na anacruse). No exemplo 42 o c. 52 para piano e no exemplo 43 para violão.

Exemplo 42: Anexo A - Artigo 'Pipoca’: c. 52 (piano)



Exemplo 43: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 52 (violão)

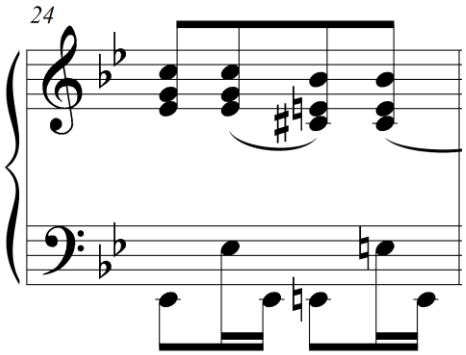


Compassos onde os dobramentos do acompanhamento foram mantidos

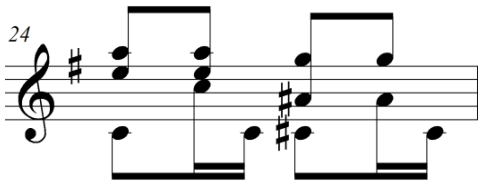
Em praticamente toda a música os dobramentos não foram mantidos, com exceção da melodia nos cc.: 20, 24, 28 e 30. Entretanto, tais dobramentos não foram harmônicos e sim melódicos, ou seja, uma nota sucedendo a outra. Como no c. 24 (Ex. 44), onde nos demais é realizado o mesmo procedimento, fazendo um cruzamento entre o baixo e o acompanhamento. No exemplo 44, o compasso original para piano e no exemplo 45 a

transcrição. No compasso onde o acompanhamento é realizado pelo Mi bemol (Ex. 44) e em seguida Mi bequadro não existe cruzamento algum na linha do baixo, entretanto, na transcrição (Ex. 45) foi necessário, para manter o dobramento e a figuração rítmica, fazendo com que o dó sustenido ficasse dentro do acompanhamento, realizando assim um cruzamento entre as vozes.

Exemplo 44: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 24 (piano)



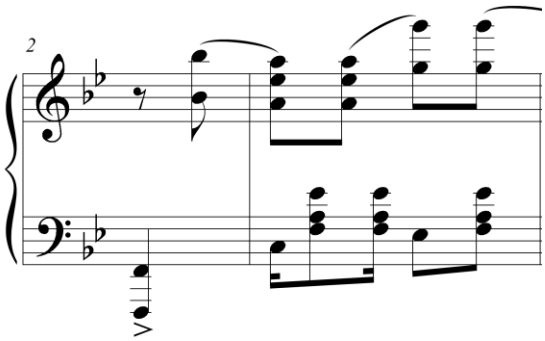
Exemplo 45: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 24. (violão)



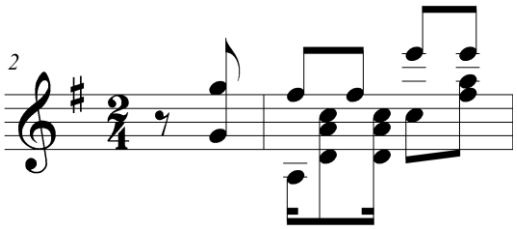
Compassos onde a tônica foi omitida

Nos cc. 3, 11 e 57 houve omissão da tônica. No exemplo 46 temos o c. 3 para piano e no ex. 47 para violão. Além da omissão da tônica no segundo tempo, houve alteração na condução do baixo, no acompanhamento e no dobramento da melodia. O mesmo ocorre no c. 11 e se assemelha ao c. 57, que nesse caso, apresenta a tônica no segundo tempo.

Exemplo 46: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 3 (piano)



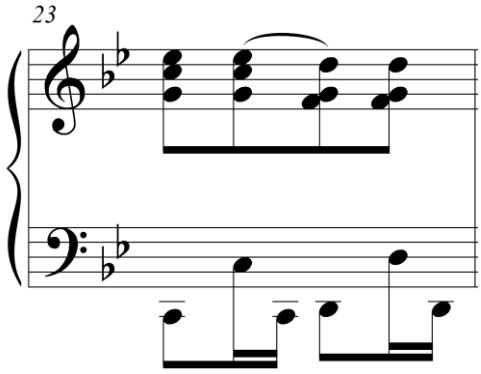
Exemplo 47: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c.3 (violão)



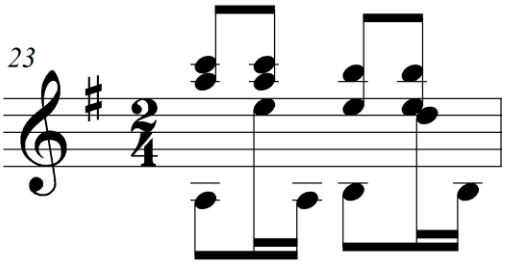
Compasso onde a terça foi omitida:

No c. 23, segundo tempo, a terça do acorde é omitida, tornando o acorde maior ou menor (Ex. 48). Na transcrição é realizada uma alteração no acompanhamento, não oitavando o baixo e realizando o acorde na metade de cada tempo (Ex. 49).

Exemplo 48: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 23 (piano)



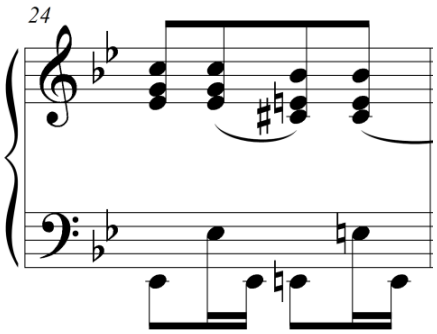
Exemplo 49: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 23 (violão)



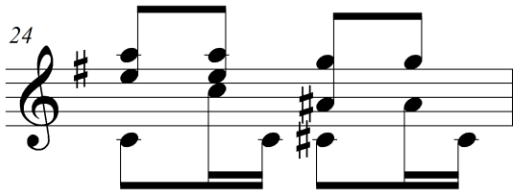
Compassos onde a quinta foi omitida

Nos cc. 24 e 29 a quinta foi omitida. No c. 24 para piano (Ex. 50) e na transcrição (Ex. 51). Em ambos os compassos Nazareth omitiu a quinta do acorde no segundo tempo. No primeiro tempo do acorde, o dobramento que ocorre entre o baixo e o acompanhamento da melodia, foi alterado no primeiro tempo. No segundo tempo o baixo realiza um cruzamento com o acompanhamento da melodia. Tal procedimento ocorre também no c. 29.

Exemplo 50: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 24 (piano)



Exemplo 51: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 24 (violão)

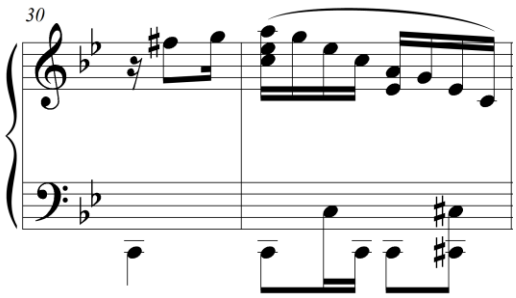


Alterações no ritmo

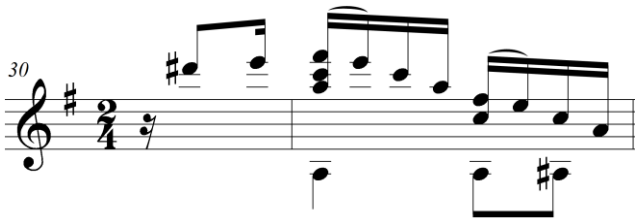
Para os cc. 31, 33 e 65, nos quais houve alteração no ritmo, apresento a alteração realizada em cada um deles.

No c. 31 (Ex. 52), com anacruse, a alteração se deu na escrita da altura das notas e na linha do acompanhamento (Ex. 53), não preservando o ritmo de colcheia e duas semicolcheias; a linha de expressão foi retirada e foi adicionado um ligado técnico de mão esquerda e, o dobramento da metade do segundo tempo também foi retirado.

Exemplo 52: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 31 (piano)

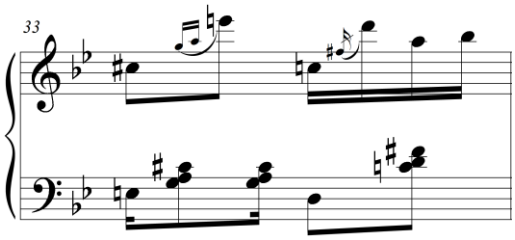


Exemplo 53: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 31 (violão)

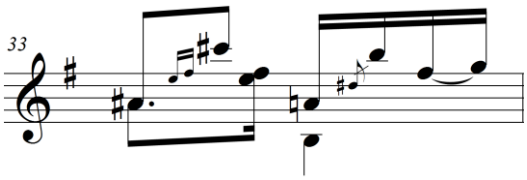


No c. 33 para valorizar as *appoggiaturas* (Ex. 54), o ritmo do acompanhamento foi alterado – semicolcheia, colcheia e semicolcheia foram alteradas para uma colcheia pontuada e semicolcheia e no segundo tempo, o que eram duas colcheias se tornou uma semínima; a altura da melodia foi mantida durante a transcrição, todavia o acompanhamento foi alterado para melhor soar no violão. Foi adicionado um ligado técnico e foi retirada a ligadura de expressão (Ex. 55).

Exemplo 54: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 33 (piano)

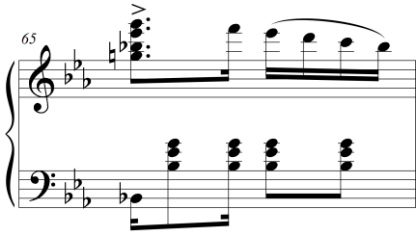


Exemplo 55: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 33 (violão)

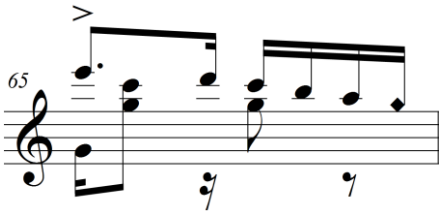


No c. 65 (Ex. 56) a melodia se manteve e foi realizada uma oitava abaixo da original. Para a edição não foi aplicada a linha de frase pela agógica do instrumento; na última parte de tempo do segundo tempo a nota é realizada em harmônico para não prejudicar a fluidez da frase (Ex. 57).

Exemplo 56: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 65 (piano)



Exemplo 57: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 65 (violão)

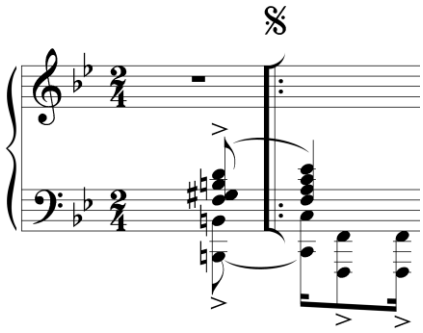


Seções onde foram utilizadas técnicas específicas como harmônico, *scordatura* e *campanella*:

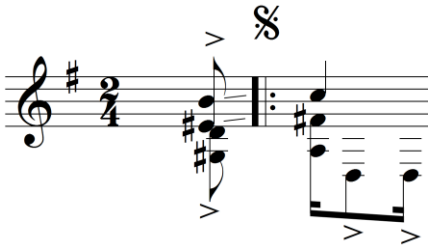
Harmônico: Para auxilio técnico o uso de harmônico só foi empregado no c. 65, (Ex. 57). O recurso é utilizado tocando a terceira corda, acima da décima segunda casa, para que a escala possa soar de forma mais suave, não atrapalhando a sonoridade do trecho.

Scordatura: Conforme exemplo 58, não seria possível realizar a transcrição desta peça mantendo tais exigências sem o uso da sexta corda em ré. As decisões tomadas na anacruse para o primeiro compasso consistiram em cortar o dobramento do baixo e uma das vozes do acompanhamento superior, que na tonalidade original é realizado pela nota si, e na transcrição pela nota sol#, as demais notas são: Mi #, Sol# e Ré (Ex. 59).

Exemplo 58: Anexo A - Artigo 'Pipoca': Anacruse c. 1 (piano)

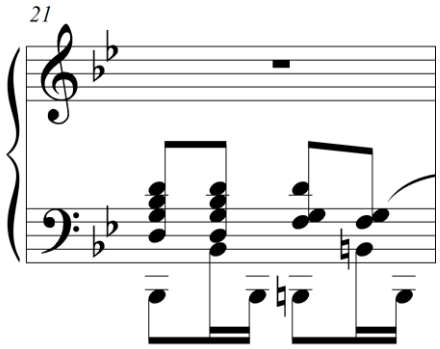


Exemplo 59: Anexo A - Artigo 'Pipoca': Anacruse c. 1 (violão)

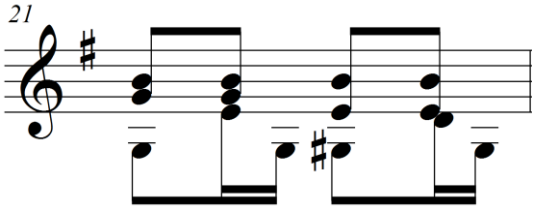


Campanella: Foi utilizado nos cc. 21, 29, 30, 65 e 66. No exemplo 60 as decisões que justificam o uso da técnica no c. 21. No exemplo 60 o sistema em clave de fá do piano. Para a transcrição os baixos foram realizados uma oitava acima e a melodia teve sua altura real preservada. O mesmo não acontece na altura em que a música está escrita. O uso da técnica é justificado para facilitar a abertura da mão esquerda do intérprete, realizando todo o trecho (como nos demais compassos citados), na mesma região do violão e com o uso de cordas soltas (Ex. 61).

Exemplo 60: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 21 (piano)



Exemplo 61: Anexo A - Artigo 'Pipoca': c. 21 (violão)



Conclusão

No decorrer do processo de transcrição da peça ‘Pipoca’ várias abordagens foram aplicadas, como a escolha da tonalidade na transcrição para o violão, os dobramentos melódicos e harmônicos a serem mantidos ou cortados, e eleger o que poderia ou não ser mantido (como oitavas na melodia e ritmos presentes na linha do baixo) dentro das peculiaridades do instrumento. Tais decisões se aplicaram nas demais obras de Ernesto Nazareth trabalhadas no decorrer do mestrado profissional. O início do trabalho se deu de maneira experimental, tomando as decisões, escrevendo e testando-as ao instrumento.

O processo de editoração eletrônica das transcrições foi realizado com fidelidade a obra, mantendo algumas linhas de expressão e fraseados presentes nas edições para piano, e foram adicionadas outras indicações como andamento e digitação, já que tais decisões tem reflexo direto ao resultado sonoro final da transcrição. Para alguns exemplos utilizados neste artigo tais linhas de expressão não foram mantidas, nem as digitações utilizadas. Com esse trabalho viso dar continuidade a transcrições de demais peças do compositor Ernesto Nazareth, para contribuir ao repertório para violão.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ANTUNES, Gilson. O Violão Nos Programas De Pós-Graduação e na Sala De Aula: Amostragem e Possibilidades. Tese. Departamento de Música da ECA. São Paulo. 2012.

NAZARETH, Ernesto. Pipoca. Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado & Cia. 1896. Partitura.

NAZARETH, Ernesto. Pipoca. Brasil, Música Brasilis & Instituto Moreira Salles, Revisão: Alexandre Dias. 2012. Partitura.

NAZARETH, Ernesto. Vida e Obra Por Luiz Antônio de Almeida. http://ernestonazareth150anos.com.br/Chapters/index/199 acessado em: 12/12/15 às 21h15.

NAZARETH, Ernesto. Pipoca. Descrição da obra. http://ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/148 acessado em: 12/12/15 às 21h12.

TEIXEIRA, M. O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos opcionais das Suítes para violoncelo de Bach. Curitiba, 2009, 118f. Dissertação de Mestrado em Música. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

VIANNA, Hermano. O Mistério do Samba. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Editora UFRJ. 2002. P. 193.

VIEIRA, Ricardo. Música Brasileira Para Flauta e Violão de Sete Cordas: Proposta de Criação de Um Repertório Original Para Essa Formação. VI SISPEM. 2013.

Anexo B – Artigo sobre a peça Eponina

Universidade Federal da Bahia
PPGPROM – Programa de Pós Graduação Profissional em Música
Disciplina: MUS D42 Módulo III
Profª: Diana Santiago
Aluno: André Luiz Almeida Ramos de Jesus
E-mail: andre_arj@hotmail.com

O processo de transcrição e decisões de interpretação da peça Eponina de Ernesto Nazareth para violão solo

Resumo

Este trabalho apresenta os resultados parciais de um projeto de pesquisa em andamento, no âmbito do Mestrado Profissional do Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e cuja proposta trata da transcrição, editoração, performance, registro gráfico e fonográfico da transcrição para violão solo de cinco peças do compositor Ernesto Nazareth para violão solo. Apresento a análise das transcrições e os caminhos processuais, com suas justificativas, na transcrição de uma das peças (Eponina), e os caminhos tomados na busca de maior semelhança à música original. Com estes resultados, viso a contribuir com o repertório de violão solo mantendo fidelidade na transcrição da obra do compositor e na edição das partituras.

Palavras-chave: violão; transcrição; Ernesto Nazareth.

1. Introdução

Este artigo apresenta resultados parciais de um projeto de pesquisa em andamento, cuja proposta geral trata de transcrição, editoração, performance, registro gráfico e fonográfico de um repertório de transcrições originais do compositor Ernesto Nazareth para violão solo (cujo critérios buscam fidelidade nos aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos dentro das limitações por serem diferentes instrumentos). O projeto está em andamento no âmbito do Mestrado Profissional (MP), do Programa de Pós-graduação profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) sob a orientação do Prof. Dr. Mario Ulloa e constitui-se num repertório original para piano composto de cinco peças (duas valsas, dois tangos e uma polca) do compositor Ernesto Nazareth. As peças são: Eponina; Guerreiro; Coração que Sente; Pipoca e Furinga.

Como resultado parcial, apresento algumas decisões tomadas na elaboração da transcrição da peça Eponina, um breve contexto histórico e a importância da transcrição para violão, uma breve referência do compositor e da importância da sua obra para o repertório.

1.1 Ponto de partida

Ernesto Júlio de Nazareth foi um compositor brasileiro (1863 – 1932) nascido no Rio de Janeiro. Suas obras tiveram grande importância para a música brasileira devido a, dentre outros, sua originalidade e estilo de composição. Como disse Mario de Andrade (1926 *apud* CARVALHO, 2011): "Tudo isso com o acabamento peculiar que o conhecimento da música erudita europeia lhe permitia dar". Com cerca de 200 composições dentre valsas, tangos e maxixes, Nazareth influenciou outros grandes nomes da música brasileira, inclusive, compositores que possuem obras originais e de grande difusão para o violão solista, como Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnatalli e Francisco Mignone (ALMEIDA, 2014; LIMA, 2011).

Apesar de suas obras serem bastante executadas por muitos violonistas no âmbito da música popular, mais comumente em rodas de choro, em pesquisa realizada na internet e na biblioteca da Escola de Música da UFBA foram encontrados poucos arranjos/transcrições realizados para violão com obras deste compositor. Essas transcrições são dotadas de uma liberdade de criação por parte dos arranjadores bastante variada, tanto rítmica quanto harmônica e melódica, em comparação às partituras originais.

O termo transcrição (do latim, t*ranscribere*) é empregado como sinônimo de arranjo, apesar de suas distintas conotações. Em um arranjo não existe necessariamente um compromisso estrito em relação ao original, principalmente em termos estruturais. Em última análise, um arranjo pode manter uma quantidade mínima de elementos existentes e reconhecíveis no material original, podendo ser uma composição completamente nova que tem no modelo apenas um ponto de partida (TEIXEIRA, 2009).

1.2 A valsa Eponina de Ernesto Nazareth

Proveniente da Áustria e da Alemanha, a valsa, de compasso ternário, é oriunda do século XVIII. Sigismund Neukomm (Compositor, Pianista, nascido na Áustria), em 1816 veio para o Brasil, onde foi professor de harmonia e composição do futuro Imperador D. Pedro I. Em um catálogo de suas composições, incluiu Neukomm duas anotações que se constituíram nas mais antigas referências sobre a valsa no Brasil: 06 de novembro de 1816 e 16 de novembro de 1816. As primeiras valsas, comprovadamente compostas no Brasil, tiveram por

autor o Imperador D. Pedro[26]. Ernesto Nazareth compôs 42 valsas. Eponina, valsa publicada em 1913 pela Casa Vieira Machado, e dedicada "ao distinto amigo Virgílio Werneck Corrêa e Castro". Segundo informações contidas no *website* em homenagem a Nazareth, a pessoa que inspirou o título da valsa era Eponina Guimarães de Menezes, filha de coronel, nascida em 1885. Segundo Nazareth a inspiração para a valsa deu-se em observar uma das moças que ele achava a mais bonita já vista na vida. Questionado se dedicaria a valsa, pediu silêncio em torno do fato, já que tinha receio em ofender o Coronel por ter se inspirado na beleza de sua filha. Essa história só foi revelada após a morte de Ernesto Nazareth, por ocasião de uma transmissão de rádio em que a valsa estava sendo interpretada. Quando soube do segredo guardado por tantos anos, a própria Eponina ficou muito envaidecida, posto que Nazareth já era admirado como grande compositor. A valsa foi dedicada ao amigo Virgílio Werneck Corrêa e Castro.[27].

A peça foi composta para piano e está na tonalidade de Lá bemol maior. Possui três partes, sendo a primeira em Lá bemol, a segunda em Mi bemol maior e a terceira em Ré bemol maior. A peça está apresentada na forma rondó[28] (A B A C A). Para a transcrição, foi escolhida a tonalidade de Lá maior, em que se podem usar mais cordas soltas durante a execução para melhor sonoridade. O *sofware* de edição utilizado foi o FINALE (2014), e como referência foi utilizada a edição revisada pelo pianista Alexandre Dias, disponibilizadas na página em homenagem ao Ernesto Nazareth 150 anos.

2. Metodologia

O trabalho teve como critérios a preservação do ritmo, das progressões harmônicas e das relações intervalares presentes na música, sendo necessário adaptar em alguns pontos e realizar cortes nos dobramentos pela extensão do instrumento e suas peculiaridades. Em alguns trechos eu faço o uso de Campanella[29]. Foi adicionado à edição das transcrições o auxílio de digitações para facilitar a execução do intérprete e para sugestões de sonoridade.

---

[26] Dicionário Cravo Albin - http://www.dicionariompb.com.br/valsa/dados-artisticos

[27] Ernesto Nazareth 150 anos: < http://ernestonazareth150anos.com.br/chapters/index/349>. Acessado às 22h46 do dia 02 de outubro de 2016.

[28] Forma rondó é caracterizada por um tema refrão que alterna com passagens tematicamente contrastantes. A noção de retorno formal a põe na mesma categoria com a forma ternária, incluindo a sonata, mas o grande número de retornos é único ao rondó. A forma apresentada na polca é semelhante ao rondó a cinco partes ou clássico. (KOSTKA, Stephan. pág. 306)

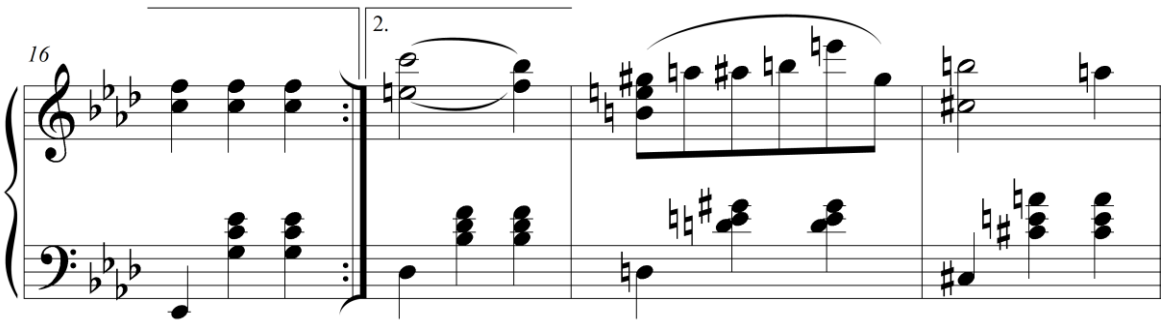
[29] A técnica consiste em executar passagens escalares em cordas adjacentes utilizando-se de dedilhados que possam permitir uma sobreposição da duração das notas, fazendo-se uso do máximo de cordas soltas - em um efeito análogo a sonoridade de sinos, como o nome sugere (campana, em espanhol, significa sino). (Tyler, 2001 apud TEIXEIRA, 2009).

2.1 Alguns pontos da Transcrição.

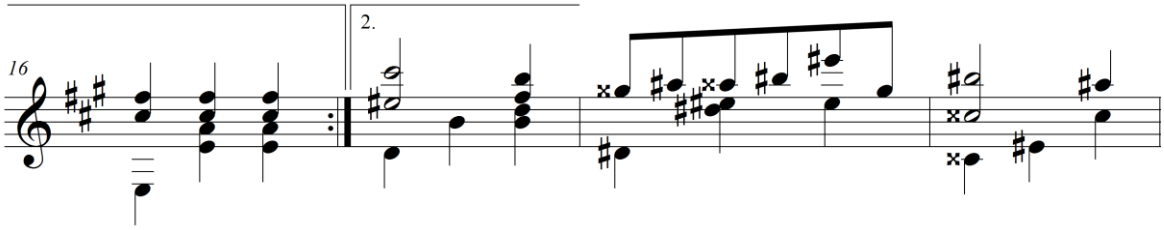
2.1.1 Transposição/notas com dobrados sustenidos:

Em ‘Eponina’, Nazareth utilizou sustenidos dobrados. No trecho original da música que segue do c. 17 – 19 a música que está em Lá bemol maior, na transposição ganhou alguns dobrados sustenidos. No exemplo 62 a parte original para piano. No exemplo 63, a transposição para violão. No exemplo três, o mesmo trecho com as notas modificadas enarmonicamente para facilitar a leitura no instrumento.

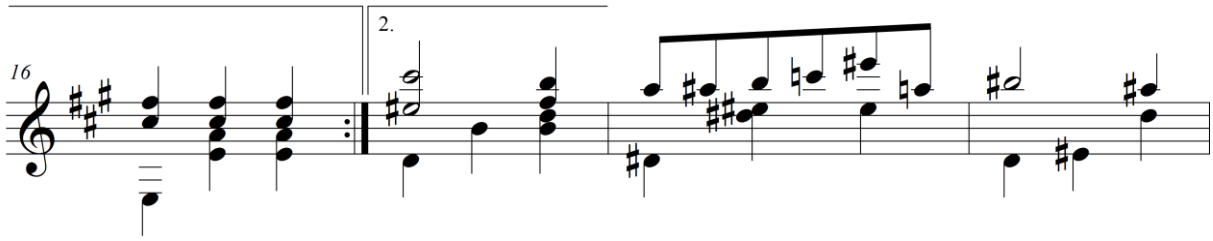
Exemplo 62: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 16 – 19 (piano)



Exemplo 63: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 16 – 19 (violão)

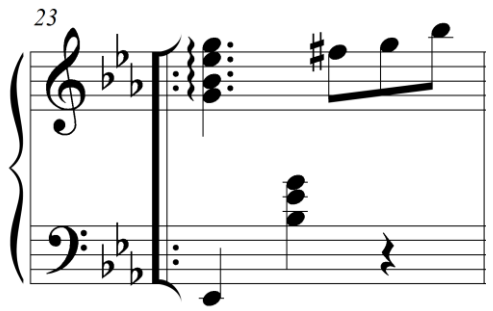


Exemplo 64: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 16 – 19 (violão)2

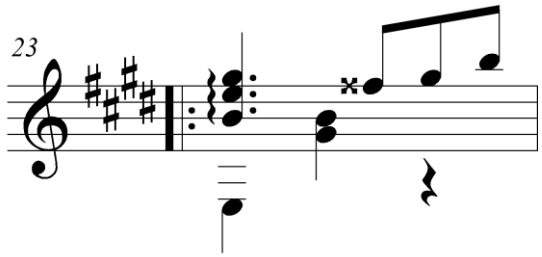


Em alguns compassos o dobrado sustenido foi mantido. Acredito que para a leitura, adicionar um bequadro e logo em seguida um sustenido, que já está descrito na armadura, não facilitaria a leitura. Tal episódio ocorre nos compassos: 13, 23, 31, 39 e 67. Como exemplo o c. 23 para piano(Ex. 65) e para violão (Ex. 66)

Exemplo 65: Anexo B - Artigo 'Eponina': c. 23 (piano)

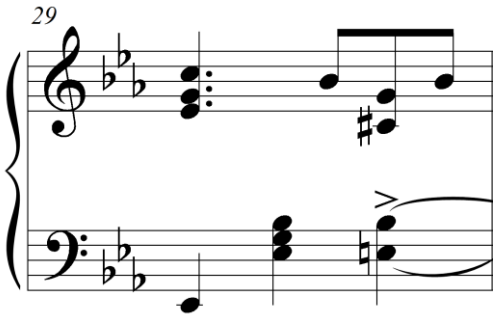


Exemplo 66: Anexo B - Artigo 'Eponina': c.23 (violão)

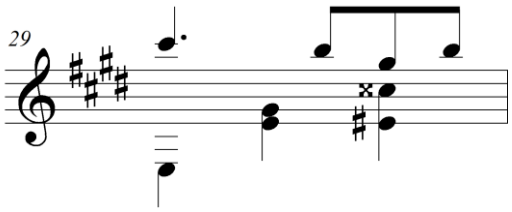


O mesmo procedimento tomado dos cc. 16 – 19 foi decidido para o c. 29. Entretanto, foi feito uma observação na partitura para não haver equívoco no momento da análise do c. 29. Para piano (Ex. 67), a transcrição literal (Ex. 68) e a nota alterada para facilitar a leitura (Ex. 69).

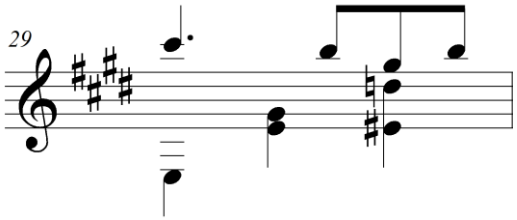
Exemplo 67: Anexo B - Artigo 'Eponina': c. 29 (piano)



Exemplo 68: Anexo B - Artigo 'Eponina': c. 29 (violão)



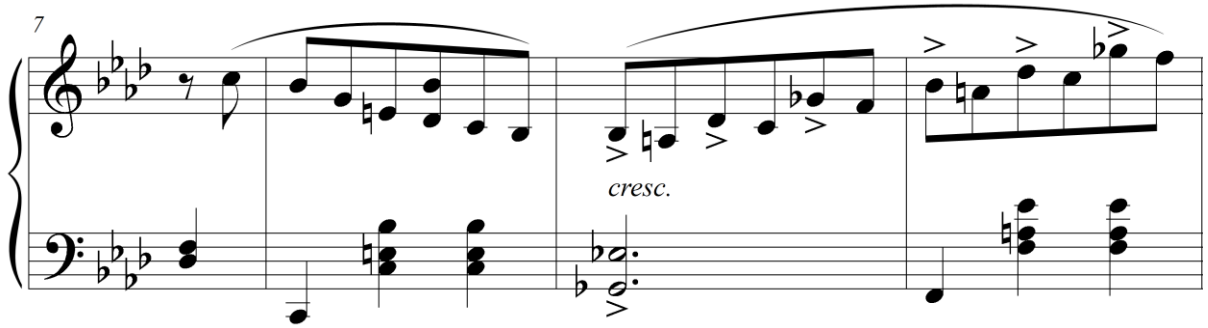
Exemplo 69: Anexo B - Artigo 'Eponina': c. 29 (violão)2



2.1.2 Linhas de expressão:

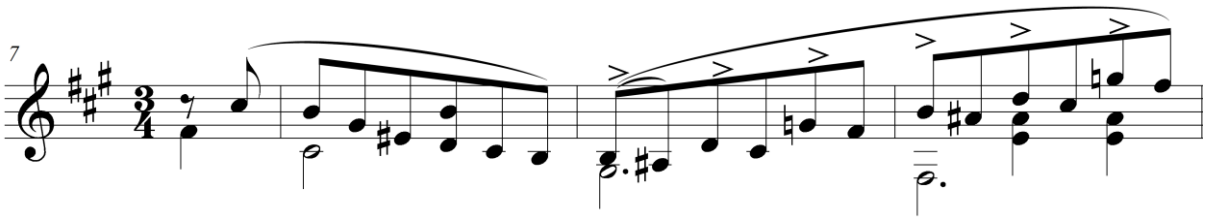
Para os cc. 8 – 10 (com anacruse do c. 7 para não cortar a frase) a alteração apresentada realizada, refere-se às linhas de expressão, onde são comumente utilizadas na original para piano (Ex. 70). Tais linhas ajudam a conduzir o intérprete no fraseado das músicas. Todavia, essa ferramenta é pouco utilizada na literatura violonística.

Exemplo 70: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 8 –10 (piano)



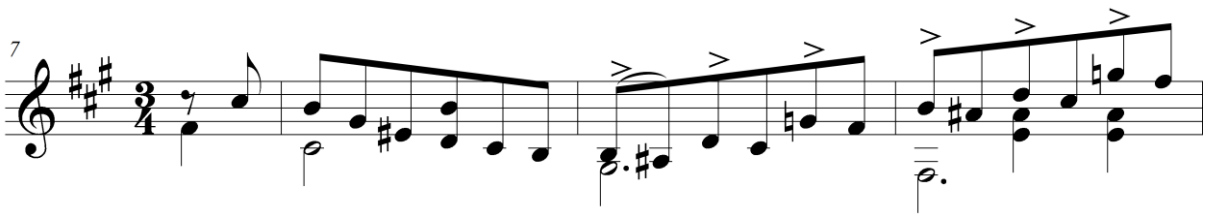
Um problema encontrado no uso das linhas de expressão foi o pouco espaço contido na partitura para o número de informações, como no c. 9 em que o compositor colocou um acento no primeiro tempo de todos os tempos (Ex. 71).

Exemplo 71: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 8 –10 (violão)



Para uma partitura de violão, todas as hastes do compasso ligadas já indicam uma intenção musical (Ex. 72).

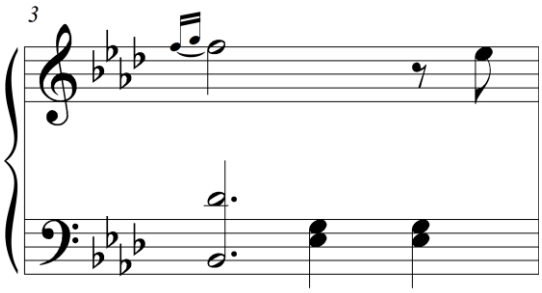
Exemplo 72: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 8 –10 (violão)



2.1.3 Arpejo no acompanhamento:

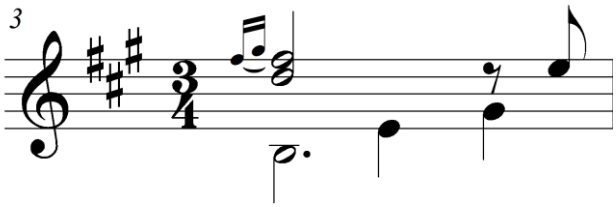
A peça está no formato rondó e sua característica ternária é de uma valsa, comumente é representada com o baixo no primeiro tempo e o ‘acompanhamento’ no segundo e terceiro tempo, independentes da melodia (Ex. 73).

Exemplo 73: Anexo B - Artigo 'Eponina': c. 3 (piano)



Para a transcrição da peça, por limitações do instrumento, necessitei realizar alterações no acompanhamento, quando ao invés de tocar terças eu utilizei de arpejos. Tal procedimento eu utilizei nos compassos: 3, 7, 11, 18, 19, 20, 57, 61, 65, 72, 73, 74. Como o exemplo 74 do c. 3 para violão.

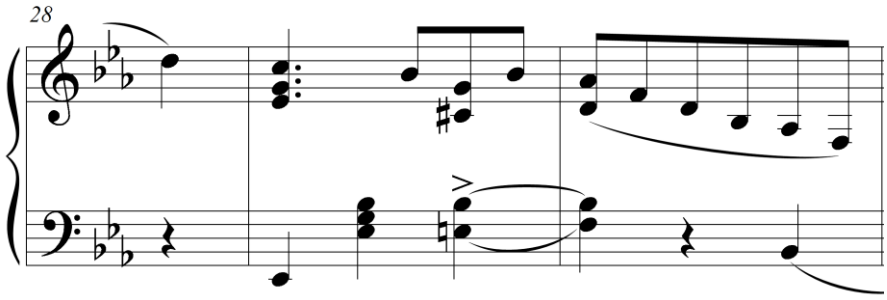
Exemplo 74: Anexo B - Artigo 'Eponina': c. 3 (violão)



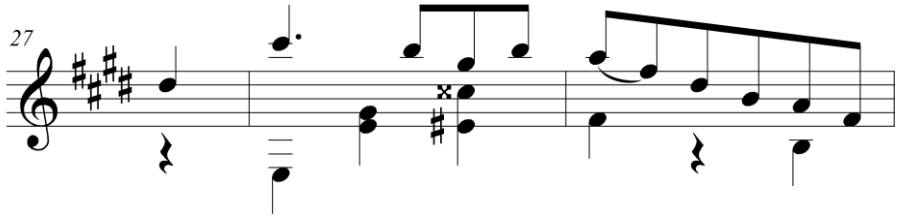
2.1.4 Adaptação/alteração na transcrição:

A decisão tomada no c. 29, com a mudança de oitava da melodia se deu em função do conjunto, mantendo a ideia original não haveria como realizar o baixo e o acompanhamento. Exemplo 75 para piano e 76 para violão.

Exemplo 75: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 29 –30 (piano)



Exemplo 76: Anexo B - Artigo 'Eponina': cc. 29 –30 (violão)



3. Comentários finais

No processo de transcrição da peça ‘Eponina’ várias abordagens foram aplicadas, como a escolha da tonalidade, os dobramentos melódicos e harmônicos a serem mantidos ou cortados, eleger o que poderia ou não ser mantido (como oitavas na melodia e ritmos presentes na linha do baixo). Tais decisões se aplicaram nas demais obras de Nazareth trabalhadas no decorrer do mestrado profissional. O início do trabalho se deu de maneira experimental, tomando as decisões, escrevendo e testando-as ao instrumento, mas o processo de edição já teve outro direcionamento, com pesquisas em publicações de outras editoras e orientação para chegar ao resultado apresentado nos exemplos.

O processo de editoração eletrônica foi realizado com fidelidade a obra, mantendo algumas linhas de expressão e fraseados presentes nas edições para piano, e foram adicionadas outras indicações como andamento, dedilhados e digitação, já que tais decisões tem reflexo direto ao resultado sonoro final da transcrição. Para alguns exemplos apresentados neste artigo tais linhas de expressão não foram mantidas, nem as digitações utilizadas. Dessa forma viso com esse trabalho dar continuidade a transcrições de demais peças de Nazareth, e assim contribuir com esse repertório para violão. Expandir o repertório do violão com obras de Nazareth é um ganho para a música de concerto, e, apresentar procedimentos e recursos de um processo de construção é bastante enriquecedor para dar seguimento a esse trabalho. Os procedimentos encontrados para as transcrições foram comuns a todas as peças trabalhadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Luiz Antônio. **Ernesto Nazareth: Vida e obra.** <http://www.ernestonazareth150anos.com.br>. Acesso em: 05 nov. 2016.

ANTUNES, Gilson. **O Violão Nos Programas De Pós-Graduação e na Sala De Aula: Amostragem e Possibilidades**. Tese. Departamento de Música da ECA. São Paulo. 2012.

CARVALHO, Henri de. **Mário de Andrade e o estro romântico de sua propositura estético-musical: expressão da determinação histórica no capitalismo hiper-tardio.** São Paulo: Tese Doutoral em História Social, PUC/SP, 2009, p. 390.

COSTA, R. V.; MATOS, R. B.; SILVA, A. P.. **Música Brasileira Para Flauta E Violão De Sete Cordas: Proposta De Criação De Repertório Original Para Essa Formação.** In: VI SISPEM, 2014, ANAIS DO VI SISPEM, 2014.

DICIONÁRIO MPB: **Valsa**. http://www.dicionariompb.com.br/valsa/dados-artisticos acessado em 03 de abril de 2016 às 22h25.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth Century Music**. Nova Jersey: Prentice Hall College Div, 1989.

LIMA, L. C. **Radamés Gnattali e Pixinguinha: Carinhoso no Choro da Suíte Retratos.** Anais do Simpósio de Pesquisa em Música, Curitiba, SIMPEMUS5, p.1-5, 2008.

MAKEMUSIC, Inc. FINALE 2014. <http://www.finalemusic.com> Software para editoração.

NAZARETH, Ernesto. **Eponina**. Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado & Cia. Piano, 1913.

NAZARETH, Ernesto. **Eponina** (1913). Rio de Janeiro, Música Brasilis & Instituto Moreira Salles, Revisão: Alexandre Dias. Piano. 2012.

NAZARETH, Ernesto. **Vida e Obra Por Luiz Antônio de Almeida**. <http://ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/62>. Acesso 03 abril de 2016.

NEUKOMM, Sugismund. No Brasil. http://musicabrasilis.org.br/temas/neukomm-no-brasil - Acessado em 04 de abril de 2016 às 6h15.

TEIXEIRA, M. ***O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos opcionais das Suítes para violoncelo de Bach*.** Curitiba, 2009, 118f. Dissertação de Mestrado em Música. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

Anexo C – Relatório da Oficina de Prática Técnico-Interpretativa MUSD48 2015.1

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: André Luiz Almeida Ramos de Jesus **Matrícula: 215115567**

Área: Execução Musical – Violão **Ingresso: 2015.1**

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Professor Dr. Mario Ulloa

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Aperfeiçoamento técnico-musical violonístico.

2) Carga Horária Total: 68 horas.

3) Locais de Realização: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

4) Período de Realização: De 10 de março a 02 de junho de 2015.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras Guerreiro e Coração que Sente do Compositor Ernesto Nazareth como parte de conclusão do curso.

b) Estudos individuais e recital: O recital ocorreu no Museu de Arte Sacra da UFBA no dia 02.06 com a banca examinadora composta pelos professores Dr. Mario Ulloa, Dr. Robson Barreto e Me. Vladimir Bonfim.

Programa:

Agustín Barrios	Choro da Saudade
	Un Sueño en la Floresta
	Maxixe
Astor Piazzolla	Invierno Porteño
E. Nazareth	Guerreiro (Transcrição de André Almeida)
	Coração que Sente
E. Gismonti	Água e Vinho (Transcrição de Daniel Wolff)
	Lôro

Esse recital teve validade para duas Práticas matriculadas nesse primeiro semestre, sendo descrito nessa disciplina o trabalho em torno dos arranjos de E. Nazareth.

Os estudos individuais aconteceram no mesmo período (10.03 a 02.06), e consistiram no aperfeiçoamento técnico do instrumento e na edição crítica das peças: Guerreiro e Coração que Sente.

Em anexo as obras trabalhadas nesse período apresentadas no recital e publicadas no YouTube, também editadas pelo autor.

Guerreiro – https://www.youtube.com/watch?v=hCFhtTJGNgA

Coração que Sente – https://www.youtube.com/watch?v=CdJzxOZgKOU

Atividade/Meses	Março	Abril	Maio	Junho
Estudos Individuais	Todos os dias	Todos os dias	Todos os dias	Até o recital.
Edição e orientação das obras	Revisão e edição dos arranjos e a formatação das partituras.	Atenção voltada para a peça Guerreiro e edição.	Atenção voltada para a peça Coração que Sente e edição.	Edição audiovisual das obras e publicação no YouTube.
Recital				Dia 02.06.15

A descrição de tempo em torno dessa prática foi direcionada aos arranjos do compositor E. Nazareth, que tem como direcionamento o projeto de conclusão de curso, em carga horária, foi considerado o tempo de estudo individual, edição das partituras no FINALE, e resolução técnica das obras.

Com a média de 1 hora por dia, no período descrito, o tempo destinado a essa Prática em três meses foi dê 60 horas.

6) Objetivos a serem alcançados com a prática:

a) Desenvolver procedimentos de preparação do repertório selecionado para esta Prática.

b) Organizar estratégias para preparo e execução do recital final;

c) Desenvolvimento da técnica instrumental;

d) Desenvolver aspectos técnico-musicais do repertório por mim transcrito (repertório esse direcionado à pesquisa final);

e) Desenvolvimento em um programa de edição de partituras, nesse caso foi utilizado o FINALE.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Relatório/memorial da Prática;

b) Algumas gravações do recital e áudios realizados em casa da construção e preparação para o recital;

c) Um recital com o repertorio acima citado;

d) Duas gravações audiovisuais disponibilizadas no sítio do YouTube;

e) Edição crítica das peças Guerreiro e Coração que Sente do compositor Ernesto Nazareth para violão solo a serem publicadas/disponibilizadas no final do curso. Essa edição consta de dedilhados e digitação da peça.

8) Orientação:

8.1) Carga horária da Orientação: 8 horas

8.2) Formato da Orientação:

- Oito encontros presenciais para trabalhos de edição e resolução dos arranjos.

- Nos encontros voltados para os arranjos, eram discutidas as digitações e dedilhados dos arranjos, desempenho na execução dos mesmos e perícia na edição das partituras.

- Cerca de quatro encontros para resolução de problemas na performance das peças.

- Nos encontros voltados para performance eram trabalhados aspectos técnicos de interpretação musical em torno das obras.

Total: 8 horas.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

- Os encontros aconteceram na Escola de Música da UFBA as segundas, quartas e quintas não mantendo uma regularidade mensal por conta da disponibilidade do aluno, do professor e das outras disciplinas, por isso não foi elaborado um cronograma nesse período.

Anexo D – Relatório de Prática Camerística MUSD53 2015.1

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: André Luiz Almeida Ramos de Jesus **Matrícula:** 215115567

Área: Execução Musical - Violão **Ingresso:** 2015.1

Código	Nome da Prática
MUSD53	Prática Camerística

Orientador da Prática: Professora. Drª. Suzana Kato

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática de Câmara em Duo (Violão e Violino), primeiro semestre de 2015, três apresentações.

2) Carga Horária Total: 78 horas.Incluindo orientação, ensaios e estudo.

3) Locais de Realização: Museu de Arte Sacra, Reitoria da UFBA e Escola de música da UFBA.

4) Período de Realização: De 06 de março a 29 de maio de 2015.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas – 5 horas.

b) Ensaios e concertos:

b.1) Ensaios:

- Em horários distintos, normalmente eram feitos na casa da Violinista Sarah Fernandes e na Escola de Música da UFBA.

- No início passávamos as peças por inteiro, próximo aos concertos, dávamos atenção a passagens mais delicadas do repertório, em especial na suíte espanhola nas músicas Polo e Jota. Na História do Tango, demos maior atenção técnica no Night-Club e, por decisão da violinista, não realizamos o quarto movimento da suíte nos concertos.

b.2) Concerto Alunos no Palco na Reitoria da UFBA.

Programa:

-História do Tango – A. Piazzolla

Bordel 1900

Night-club 1960

Cronograma e carga horária: 2 horas.

b.2) Concerto 26 de maio no Museu de Arte Sacra.

Programa:

- Suíte Espanhola – Manuel de Falla

El Paño Moruno
Nana
Canción
Polo
Asturiana
Jota

- História do Tango – A. Piazzolla

Bordel 1900
Café 1930
Night-Club 1960

- Dueto Característico – Guerra-Peixe

I Mov.
II Mov.
III Mov.

De viola e Rabeca – Guerra Peixe

Cronograma e carga horária: 26 ensaios e concerto (06.03 a 26.05) X 2 horas (média) = 52 horas

b.3) Concerto na Escola de Música da UFBA pelo I Festival de Violão Cristina Tourinho.

Programa: O mesmo apresentado no Museu de Arte Sacra.

Cronograma e Carga horária: Foi combinado um ensaio no mesmo dia às 13h. Um ensaio mais a apresentação e organização (29.05) = 5 horas

Total de ensaios e concertos: 59 horas.

c) Gravações:

Três gravações do concerto no Museu de Arte Sacra:

M. Falla – El Paño Moruno - https://www.youtube.com/watch?v=kgqcJ5v7qvo

M. Falla – Asturiana - https://www.youtube.com/watch?v=o5xzU8k7ibE

A. Piazzolla – Café 1930 - https://www.youtube.com/watch?v=3G8mC7cTxNA

d) Estudos individuais:

d.1) Carga horária dos estudos: 5 horas

d.2) Formato do estudos:

- Leitura, resolução dos problemas técnicos individuais nas obras e fixação nas partes individuas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual do repertório camerístico do instrumento.

b) Desenvolvimento de procedimentos de ensaio, gerenciamento música de câmara, preparação de concerto (divulgação, programa, ensaios).

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Relatório/memorial da Prática

b) Gravações dos concertos e de alguns ensaios.

8) Orientação:

8.1) Carga horária da Orientação: 9 horas

8.2) Formato da Orientação:

- 5 encontros presenciais preparatório com a professora Suzana Kato = 5 horas.

- 2 encontros com o professor da Sarah, Alexandre Casado = 2 horas.

- 1 encontro com o professor Mario Ulloa = 2 horas.

Total: 9 horas.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

- Foram feitos quatro (4) encontros com a Professora Suzana Kato:

Na Escola de música nos dias: 18.03, 01.04, 22.05.

Em sua casa no dia: 27.04.

- Dois encontros com o Professor Casado na escola de música nos dias 13.04 e 25.05.

- Um encontro com o Professor Mario Ulloa também na escola de música no dia 20.05.

Nesses encontros apresentamos todo o repertório em períodos distintos do semestre.

Anexo E – Relatório de Preparação de Recital/Concerto Solístico MUSD53 2015.1

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: André Luiz Almeida Ramos de Jesus **Matrícula**: 215115567

Área: Execução Musical - Violão **Ingresso**: 2015.1

Código	Nome da Prática
MUSD53	**Preparação de Recital/Concerto Solístico**

Orientador da Prática: Professor Dr. Mario Ulloa

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática em recital, uma apresentação de violão solo.

2) Carga Horária Total: 73 horas.

3) Local de Realização: Museu de Arte Sacra da UFBA

4) Período de Realização: De 10 de março a 02 de junho de 2015

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas;

c) Organização do recital (cartaz, confecção do programa, organização do espaço para o concerto);

b) Estudos individuais e recital: O recital ocorreu no Museu de Arte Sacra da UFBA no dia 02.06 com a banca examinadora composta pelos professores Dr. Mario Ulloa, Dr. Robson Barreto e Me. Vladimir Bonfim.

Programa:

Agustín Barrios	Choro da Saudade
	Un Sueño en La Floresta
	Maxixe
Astor Piazzolla	Invierno Porteño
E. Nazareth	Guerreiro (Transcrição de André Almeida)
	Coração que Sente
E. Gismonti	Água e Vinho (Transcrição de Daniel Wolff)
	Lôro

Esse recital teve validade para duas Práticas matriculadas nesse primeiro semestre, sendo descrito nesse relatório o trabalho em torno do recital.

Atividade/Meses	Março	Abril	Maio	Junho
Estudo do instrumento	Todos os dias. Média de 2 horas por dia	Todos os dias. Média de 2 horas por dia	Todos os dias. Média de 2 horas por dia	Até o dia 02.06 de 2015
Escolha do repertório/Orientação	E. Gismonti, Piazzolla e Nazareth.	Gismonti, Piazzolla e Barrios.	Fixação do repertório para o recital	Até o dia 02. 06 de 2015
Recital		Agendamento da pauta	Confecção de programa, cartaz e divulgação.	02.06.15
Edição audiovisual disponibilizada				08 a 22 de junho de 2015

O tempo estimado para edição dos vídeos foi de 5 horas.

A carga horária dos estudos individuais tendo a média de 1 hora por dia foi 60 horas.

O tempo dedicado no dia do recital foi de 3 horas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Desenvolver procedimentos de preparação do repertório selecionado para esta Prática;

b) Organizar estratégias para preparo e execução do recital/concerto, que incluem desenvolvimento técnico instrumental e musical;

c) Desenvolver segurança para a apresentação em público;

d) Independência na produção de um recital/concerto, onde o aluno deverá fazer o agendamento de pauta, cartaz e divulgação;

e) Trabalho na edição do registro audiovisual para o memorial do curso.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Relatório/memorial da Prática

b) Um recital com o repertorio acima citado.

c) Gravação do recital disponibilizada em uma página da internet.

8) Orientação:

8.1) Carga horária da Orientação: 5 horas

8.2) Formato da Orientação:

Os encontros funcionaram no formato de máster-classe e, durante o mês de abril, umas das peças apresentada foi à Primavera Porteña do compositor Astor Piazzolla, entretanto está peça não foi apresentada no recital.

No mês de março, foram apresentados os arranjos de Daniel Wolff nas peças do E. Gismonti para trabalho técnico-musical.

Em abril, trabalhamos na peça Choro da Saudade do compositor paraguaio A. Barrios, trabalhando a interpretação da obra.

Paralelo ao repertório do compositor E. Nazareth, transcritos por mim como parte do trabalho final.

Esses encontros duravam de 30 minutos à 1 hora e totalizaram 6 no decorrer do semestre.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

- Os encontros aconteceram na Escola de Música da UFBA as segundas, quartas e quintas não mantendo uma regularidade mensal por conta da disponibilidade do aluno, do professor e das outras disciplinas, por isso não foi elaborado um cronograma nesse período.

Anexo F – Relatório da Oficina de Prática Técnico-Interpretativa MUSD48 2015.2

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: André Luiz Almeida Ramos de Jesus **Matrícula:** 215115567

Área: Criação Musical - Interpretação **Ingresso:** 2015.1

Código	Nome da Prática
MUS D48	**Oficina de Prática Técnico-Interpretativa**

Orientador da Prática: Professor Dr. Mario Ulloa

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Repertório tradicional e Ernesto Nazareth.

2) Carga Horária Total: 88 horas.

3) Locais de Realização: EMUS-UFBA.

4) Período de Realização: 11 de janeiro a 2 de junho.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras – 20 horas.

- Foi destinada 1 hora de estudo por semana.

b) Estudo do repertório – 60 horas

- Foi destinada 3 horas por semana, especificamente para o desenvolvimento das peças: Pipoca, Furinga e Eponina de Ernesto Nazareth e Drei Tentos de Hans Werner Henze.

Total: 80 horas

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Preparação do repertório, específico para os concertos de final de curso.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática:

a) Relatório/memorial da Prática

b) Desenvolvimento das peças do compositor Ernesto Nazareth destinado ao produto final.

8) Orientação:

8.1) Carga horária da Orientação: 8 horas.

8.2) Formato da Orientação:

Os encontros ocorreram uma (1) vez na semana, na escola de música da UFBA, a cada 15 dias. Eram abordados temas como desenvolvimento técnico, decisões interpretativas. Também eram trabalhadas as transcrições para violão solo das obras de Ernesto Nazareth. Estes trabalhos são destinados ao produto final, motivo pelo qual não houve apresentação das peças citadas nesse semestre.

Total: 8 horas

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Os encontros aconteceram na escola de música, em formato de máster-classe e orientador e orientando. Eram realizados dois encontros por mês, quando não era possível se encontrar na quinta-feira era feito em outro dia da semana. Nos encontros foram abordados temas diversos referentes ao mestrado, mas o foco do semestre foi o repertório citado.

26/02 – Mostra da peça Furinga – E. Nazareth

10/03 – Mostra da peça Pipoca – E. Nazareth

17/03 – Mostra da peça Eponina – E. Nazareth

14/04 – Trabalho com a peça Furinga – E. Nazareth

21/04 – Trabalho com a pela Eponina – E. Nazareth

05/05 – Pipoca e Eponina – Ernesto Nazareth

12/05 – Primeiro movimento do Drei Tentos

02/06 – Segundo movimento do Drei Tentos

Anexo G – Relatório de Prática Câmerística MUSD53 2015.2

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: André Luiz Almeida Ramos de Jesus **Matrícula:** 215115567

Área: Prática Interpretativa **Ingresso:** 2015.1

Código	Nome da Prática
MUS D50	**Prática Camerística**

Orientador da Prática: Mario Ulloa Penaranda

Descrição da Prática

1) Título da Prática: O violão como acompanhamento, como trilha e em duo.

2) Carga Horária Total: 61 horas

3) Locais de Realização: Escola de Música da UFBA, ICEP – Teatro Grio, Espaço Itaú – São Paulo, Centro Cultural Alagados.

4) Período de Realização: 11/01 a 30/05 de 2016

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Atividades:

Escolha do repertório, análise de partituras e estudo de gravações para apresentação em trio (violão de 6, violão de 7 e flauta);

Encontros com o grupo de teatro para entrosamento e manutenção de repertório da peça "A Velha a Fiar";

Edição da música Introdução e Choro – Radamés Gnattali (violão e violino) para performance do Duo Sarabandy – 15 horas

b) Ensaios e apresentações:

b.1) Foram realizados 10 ensaios, com duração de 1 hora cada, e uma apresentação. As aulas tiveram orientação do professor Joel Barbosa. Período de 31 de março a 23 de maio. 11 horas.

Repertório apresentado na apresentação:

Tempo de Criança – Dilermando Reis

Pixinguinha – Lamentos

Jacob do Bandolim – Vibrações e Noites Cariocas

b.2) Foram realizados 8 ensaios no período de 2 a 30 de maio, com duração aproximada de 3 horas e 4 apresentações de 60 minutos. Os ensaios foram orientados por Rafael Morais e Tânia Soares. As apresentações ocorreram no Espaço Itaú, São Paulo, no 7º Encontro Internacional de Contadores de História, Boca do Céu (duas apresentações) e no PETIZ – Festival de Arte para Infância e Juventude em Salvador, Centro Cultural Alagados (2 apresentações). 28 horas.

Total de ensaios e apresentações: 54 horas

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação de repertório e ensaios em grupo;

b) Desenvolvimento da performance.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Relatório/memorial da Prática

b) Edição para uso pessoal da peça “Introdução e Choro” de Radamés Gnattali.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 7 horas.

8.2) Formato da Orientação:

- 2 encontros presenciais preparatórios sobre o levantamento de informações auxiliares, encontros com Mario Ulloa. 2 horas;

- 4 encontros com o professor Joel Barbosa para o repertório em trio. 4 horas;

- 1 encontro avaliativo com os diretores da peça para saldo das apresentações. 1 hora.

Total: 7 horas.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Os encontros com o orientador e professor Mario Ulloa aconteceram em duas quintas feiras distintas. Mesmo dia utilizado para orientação.

Os encontros com o professor Joel Barbosa ocorreram nas terças às 14 horas.

Os encontros com os diretores teatrais correram nas segundas e quartas às 19h

Anexo H – Relatório da Oficina de Prática Técnico-Interpretativa MUSD48 2016.1

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: André Luiz Almeida Ramos de Jesus **Matrícula: 215115567**

Área: Execução Musical – Violão **Ingresso: 2015.1**

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Professor Dr. Mario Ulloa

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Aperfeiçoamento técnico-musical violonístico.

2) Carga Horária Total: Cerca de 107 horas.

3) Locais de Realização: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

4) Período de Realização: De 04 de julho a 24 de novembro de 2016.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras ‘Eponina’, ‘Guerreiro’ e ‘Coração que Sente’, ‘Pipoca’ e ‘Furinga’ do compositor Ernesto Nazareth como parte de conclusão do curso.

b) Estudos individuais, apresentações e recital de conclusão de curso: O recital ocorreu no Museu de Arte Sacra da UFBA no dia 24/11 com a banca examinadora composta pelos professores Dr. Alexandre Casado e Me. Yuri Barreto.

Programa:

H. Villa Lobos	Prelúdio I
	Prelúdio II
J. S. Bach	BWV 1006ª – Prelúdio, Minueto I e II e Giga
E. Nazareth	Eponina (Valsa)
	Guerreiro (Tango)
	Coração que Sente (Valsa)
	Pipoca (Polca)
	Furinga (Tango)

Esse recital teve validade para duas Práticas matriculadas nesse primeiro semestre, sendo descrito nesta disciplina o trabalho em torno das transcrições de Ernesto Nazareth.

Os estudos individuais aconteceram no período (04.07 a 31.10), e consistiram no aperfeiçoamento técnico do instrumento na prática das peças: ‘Eponina’, ‘Guerreiro’, ‘Coração que Sente’, ‘Pipoca’ e ‘Furinga’.

Em anexo, o endereço eletrônico das obras trabalhadas nesse período apresentadas no recital e publicadas no *website* YouTube:

Minueto I & II: https://www.youtube.com/watch?v=cOAFwZLblYU

Eponina: https://www.youtube.com/watch?v=H0hnOwobzng

Guerreiro: https://www.youtube.com/watch?v=eS3w3dh0mVg

Coração que Sente: https://www.youtube.com/watch?v=HjEzyI2fzNk

Pipoca: https://www.youtube.com/watch?v=nmsKI0cSI9I

Furinga: https://www.youtube.com/watch?v=Zk-_PN9Z_X0

A descrição de tempo em torno dessa prática foi direcionada as transcrições de Nazareth, com direcionamento para o projeto de conclusão de curso, em carga horária foi considerado o tempo de estudo individual e aprimoramento técnico em aula das obras.

Com uma média de 60 minutos por dia, no período descrito, o tempo destinado a essa Prática em três meses foi dê 100 horas.

Atividade/Meses	Julho	Agosto	Setembro	Outubro
Estudos Individuais	Todos os dias	Todos os dias	Todos os dias	Até o recital.
Orientação das obras	Trabalhei em aula as peças: Eponina, Coração que Sente e Furinga..	Atenção voltada para as peças Guerreiro, Eponina e Pipoca.	Atenção voltada para as peças Eponina e Furinga.	Apresentei todas as peças em aula.
Recitais				Dias: 12, 18 e 24.11.2016

6) Objetivos a serem alcançados com a prática:

a) Desenvolver procedimentos de preparação do repertório selecionado para esta prática.

b) Organizar estratégias para preparo e execução do recital final;

c) Desenvolvimento da técnica instrumental;

d) Desenvolver aspectos técnico-musicais do repertório por mim transcrito (repertório esse direcionado à pesquisa final);

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Relatório/memorial da prática;

b) Gravação do recital, áudios e vídeos realizados para estudo;

c) Um recital com o repertorio acima citado;

d) Cinco gravações audiovisuais disponibilizadas no *website* YouTube;

e) Edição das peças citadas para violão a serem publicadas/disponibilizadas no final do curso.

f) Antes do recital final apresentei as peças ‘Eponina’ e ‘Pipoca’ em dois recitais no Museu de Arte da Bahia – 22/07 e 06/09 e no dia 18/11 todas as transcrições na Capela do IFBA em recital com a participação da violinista Helena Ibarra.

8) Orientação:

8.1) Carga horária da Orientação: 7 horas

8.2) Formato da Orientação:

- Sete encontros presenciais para polimento na execução das transcrições.

- Nos encontros foram trabalhadas formas de melhor executar determinadas passagens da peça, bem como maneiras de estudar para melhor desenvoltura do repertório.

Total: 7 horas.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

- Os encontros aconteceram na escola de música da UFBA.

21/07: Trabalhamos ‘Eponina’, ‘Coração que Sente’ e ‘Furinga’. Estudar lento compasso por compasso para melhor desenvolvimento das peças;

11/08: Mostrei ‘Eponina’ e ‘Pipoca’;

29/08: Arrumar partes complicadas da peça ‘Guerreiro’ (corrigir problemas na edição);

12/09: Fiz aula com a peça ‘Eponina’, ouvir gravações para piano;

15/09: Toquei a peça ‘Furinga’. Trabalhar lento e claro soando todas as notas;

29/09: Trabalhei a peça ‘Eponina’ onde foi revista a digitação dos compassos 87 a 90;

24/10: Toquei todas as peças de Nazareth, trabalhar para que o repertório fique mais fluido.

Anexo I – Relatório de Prática Camerística MUSD53 2016.1

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: André Luiz Almeida Ramos de Jesus **Matrícula:** 215115567

Área: Execução Musical - Violão **Ingresso:** 2015.1

Código	Nome da Prática
MUSD53	**Prática Camerística**

Orientador da Prática: Professor. Dr. Mario Ulloa

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática de Câmara em Duo (Violão e Violino), primeiro semestre de 2016.

2) Carga Horária Total: 70 horas.Incluindo orientação, ensaios e estudo.

3) Locais de Realização: Museu de Arte Sacra, Museu de Arte da Bahia, Teatro Severino Cabral (FIMUS).

4) Período de Realização: De 04 de julho a 24 de novembro de 2016.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações, edição de repertório novo e textos sobre as obras a serem executadas – 5 horas.

b) Ensaios e concertos:

b.1) Ensaios:

- Em horários distintos foram feitos ensaios com as violinistas Beatriz Dias, Helena Ibarra, na Escola de Música da UFBA e, com o Duo Sarabandy, realizados também na casa da violinista Sarah Fernandes.

- Próximo aos concertos demos atenção a passagens mais delicadas do repertório, em especial a uma das peças novas no repertório – Introdução e Choro, original pra formação de Radamés Gnatalli.

b.2) Concerto no Museu de Arte da Bahia (03/07) e no VII Festival Internacional de Música (FIMUS)(11/07).
Programa:

-Bachianas Brasileiras nº 5 – Cantilena – Heitor Villa-Lobos

- Suíte Espanhola – Manuel de Falla

El Paño Moruno
Nana
Canción
Polo
Asturiana
Jota

- História do Tango – Astor Piazzolla
Bordel 1900
Café 1930
Night-Club 1960

- Introdução e Choro – Radamés Gnatalli

- Dueto Característico – Guerra-Peixe

I Mov.
II Mov.
III Mov.
De viola e Rabeca – Guerra Peixe

Cronograma e carga horária de seis (6) ensaios: dias: 07, 09, 10 e 11 de julho, 02/08 e 17/10. Ensaio para o recital final com Sarah dia 21/11: Total de ensaios, viagem a Campina Grande e concerto X 2 horas (média) = 20 horas.

b.3) Descrição dos ensaios com Beatriz Dias:

Foram realizadas leituras e formação de repertório. Os encontros aconteceram na escola de música da UFBA nos dias 09/08 e 20/10 e na casa da violinista no dia 12/11. Foi

trabalhada a Suíte III do compositor Roberto Di Marino, original para Flauta e Violão. Apresentação realizada no dia 12/11 às 18 horas na capela Nossa Sra. da Vitória (Capela do IFBA). Foram apresentadas as peças Suíte III e The Nightfall, ambas do mesmo compositor. Há registro em vídeo dessa apresentação. Carga horária total para produção, apresentação e edição mais ensaios: 8 horas.

b.4) Descrição dos ensaios com Helena Ibarra

Foram realizadas leituras e formação de repertório. Os encontros aconteceram na escola de música da UFBA nos dias 04, 13/10 e 01, 08, 10, 17 e 21/11. Trabalhamos as cinco miniaturas do compositor E. Villani Côrtes e a Sonata I de Paganini. Realizamos um recital no dia 18/11 na Capela do IFBA apresentando a Sonata I e a mesma peça no Recital do dia 24/11 Carga horária: 10 horas.

c) Edição da peça Introdução e Choro a partir dos manuscritos originais do compositor. Tempo decorrido 5 dias, para melhor clareza na editoração eletrônica no *sofware* FINALE. Edição para uso do duo Sarabandy. Carga horária aproximada: 15 horas.

Total de ensaios e concertos: 58 horas.

d) Gravações:

Recitais:

Capela do IFBA com Beatriz Dias:

Milonga da Suíte III – Di Marino: https://www.youtube.com/watch?v=N-crwnrf9pk

Recital final com Helena Ibarra:

Sonata I – Paganini: https://youtu.be/Bw8VXe406B0

Recital final com Sarah Fernandes:

Introdução e Choro – Radamés: https://www.youtube.com/watch?v=IbiFe3_yPbo

d) Estudos individuais:

d.1) Carga horária dos estudos: 10 horas. Com base no tempo médio sobre o repertório para essa formação.

d.2) Formato do estudos:

- Leitura, resolução dos problemas técnicos individuais nas obras e fixação nas partes individuas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual do repertório camerístico do instrumento.

b) Desenvolvimento de procedimentos de ensaio, gerenciamento de música de câmara, preparação de concerto (divulgação, programa, ensaios).

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Relatório/memorial da Prática

b) Gravações dos concertos e de alguns ensaios.

c) Edição da peça Introdução e Choro para arquivo pessoal.

8) Orientação:

8.1) Carga horária da Orientação: 2 horas

8.2) Formato da Orientação:

- 2 encontros com o professor Mario Ulloa. Foram apresentadas 6 músicas ao longo dos dois encontros.

Total: 2 horas.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

- Foram feitos dois (2) encontros com o professor Dr. Mario Ulloa:

Na Escola de música nos dias: 07/07 e 13/10.

Nesses encontros apresentei com Sarah Fernandes a peça Introdução e Choro de Radamés Gnatalli e as cinco miniaturas do compositor E. Villani Côrtes com Helena Ibarra.

Anexo J – Relatório de Preparação de Recital/Concerto Solístico MUSD53 2016.1

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: André Luiz Almeida Ramos de Jesus **Matrícula**: 215115567

Área: Execução Musical - Violão **Ingresso**: 2015.1

Código	Nome da Prática
MUSD53	**Preparação de Recital/Concerto Solístico**

Orientador da Prática: Professor Dr. Mario Ulloa

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática em recital, uma apresentação de violão solo.

2) Carga Horária Total: 233 horas.

3) Local de Realização: Museu de Arte Sacra da UFBA

4) Período de Realização: De 04 de julho a 31 de outubro de 2016.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas;

c) Organização do recital (cartaz, confecção do programa, organização do espaço para o concerto);

b) Estudos individuais e recital: O recital ocorreu no Museu de Arte Sacra da UFBA no dia 24/11 com a banca examinadora composta pelos professores Dr. Alexandre Casado e Me. Yuri Barreto.

Programa:

H. Villa-Lobos	Prelúdio I
	Prelúdio III
J. S. Bach	BWV 1006a – Prelúdio, Minueto I e II e Giga
E. Nazareth	Eponina (Valsa)
	Guerreiro (Tango)
	Coração que Sente (Valsa)
	Pipoca (Polca)
	Furinga (Tango)

Esse recital teve validade para duas Práticas matriculadas nesse primeiro semestre, sendo descrito nesse relatório o trabalho em torno do recital.

Atividade/Meses	Julho	Agosto	Setembro	Outubro
Estudo do instrumento	Todos os dias. Média de 2 horas por dia	Todos os dias. Média de 2 horas por dia	Todos os dias. Média de 2 horas por dia	Todos os dias. Até.24 de novembro 2016
Escolha do repertório/Orientação	Bach, Villa-Lobos e Nazareth	Bach, Villa-Lobos e Nazareth	Bach, Villa-Lobos e Nazareth	Bach, Villa-Lobos e Nazareth
Recital			Agendamento da Pauta	24/11/2016
Edição audiovisual disponibilizada				25 a 30 de novembro 2016

O tempo estimado para edição de todos os vídeos foi de 20 horas.

A carga horária dos estudos individuais tendo em média 2 horas por dia (tempo mínimo) foi 200 horas.

O tempo dedicado no dia do recital foi de 4 horas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Desenvolver procedimentos de preparação do repertório selecionado para esta prática;

b) Organizar estratégias para preparo e execução do recital/concerto, que incluem desenvolvimento técnico instrumental e musical;

c) Desenvolver segurança para a apresentação em público;

d) Independência na produção de um recital/concerto, onde o aluno deverá fazer o agendamento de pauta, cartaz e divulgação;

e) Trabalho na edição do registro audiovisual para o memorial do curso.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Relatório/memorial da Prática

b) Um recital com o repertorio acima citado.

c) Gravação do recital disponibilizada em uma página da internet (Youtube).

8) Orientação:

8.1) Carga horária da orientação: aproximadamente 9 horas.

8.2) Formato da orientação:

Foram 12 encontros, com duração média de 40 a 60 minutos, no decorrer do semestre.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

- Os encontros aconteceram na Escola de Música da UFBA. Serei específico em torno do repertório tradicional, não incluindo as transcrições de Nazareth que estão no relatório da Oficina de Prática Técnico-Interpretativa.

04/08: Mostrei o Prelúdio da 1006a de Bach. Estudar lento, nota por nota e mão direita separada, sonoridade, relaxamento e constância sonora, trabalhar sonoridade do polegar! Lento!

11/08: Mostrei a Gavotte, Gigue. Para o recital final de curso, não fazer a Gavotte e mudar pro Minueto I e II;

25/08: Toquei as duas primeiras seções do Prelúdio da 1006a, fazendo subdivido a 170, 169 e 168. Estudar lendo, preciso e relaxado. Trechos pequenos;

29/08: Toquei Bach (Prelúdio), manter os estudos e arrumar partes complicadas;

05/09: Toquei o prelúdio – seguir estudando lento e com metrônomo, relaxar as mãos; Estudar a Giga devagar e com vozes separadas, pensar nos ligados; estudar os dois prelúdios do Villa com metrônomo, ver anotações nas partituras, estudar Minueto I e II da 1006a;

12/09: Toquei o Prelúdio da 1006a, tomar cuidado com a precisão rítmica;

15/09: Toquei as quatro peças de Bach. Trabalhar com metrônomo marcando a colcheia e pensando em um ‘pulso’ (tempo), único para todos os movimentos;

19/09: Trabalhei digitação do Minueto I e da Giga;

29/09: Trabalhei com Mario no minueto I e II revendo a digitação do minueto II nos compassos 12, 29 e 30. Trabalhando com pontos de relaxamento nas cadências, e sugerindo um andamento inferior ao Minueto I. Na Giga foi sugerida mudança de digitação nos compassos: 10, 11, 19, 26, 27, 30 e 31. No prelúdio trabalhar com as mãos mais relaxadas e mantendo atenção nos momentos de tensão e relaxamento (“Plainar” e “Bater asas”);

10/10: Trabalhar mais por antecipação. Mostrei o Prelúdio da 1006a;

24/10: Apresentei as quatro peças de Bach em formato de banca. Tomar cuidado para não perder o pulso, menos tensão, cuidado com ritmo e finais de frase;

26/10: Apresentei na aula os Prelúdios I e II do Villa. Melhorar arpejo de mão direita e relaxar mais as mãos.