

O processo de adaptação para violão do *Capriccio* em Ré maior (SW 91.2, SW 25*) para alaúde barroco de Silvius Leopold Weiss (1687-1750)¹

André Freitas Simão²

Universidade de Évora | Portugal

Resumo: Este trabalho trata do estudo e processo de transcrição e adaptação para o violão da obra *Capriccio* (SW 91.2, SW 25*) de Silvius Leopold Weiss (1687-1750), composta originalmente para alaúde barroco. Existem três fontes primárias diferentes dessa obra que estão presentes nos manuscritos das coleções de Londres (London Weiss Ms., British Library of London) e Varsóvia (Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka, Polska). Em 2003, a *Lute Society of America* publicou uma versão restaurada da obra realizada pelo alaudista Michel Cardin, que combinou essas três diferentes fontes, sendo essa edição juntamente com os manuscritos a base da transcrição para o violão aqui apresentada. A diferença de afinação e do número de cordas entre o alaúde e o violão gera, na adaptação para o violão, problemas devidos às características idiomáticas técnico-musicais presentes na obra que devem ser analisados e cujas soluções são discutidas através de exemplos musicais. No final a transcrição integral da obra é apresentada.

¹ *Process for adapting Silvius Leopold Weiss' Capriccio in D major (SW 91.2, SW 25*) for the guitar*. Data de submissão: 23/10/2016, Data de aprovação: 14/12/2016.

² Violonista e professor. É bacharel em violão pelo Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Pós-graduado em performance instrumental pela Hochschule für Musik Nürnberg (Alemanha) e mestre pela Universität Mozarteum Salzburg (Áustria). Atualmente é aluno do curso de doutorado em performance instrumental pela Universidade de Évora (Portugal). Foi bolsista da FAPESP, DAAD e KAAD. Premiado em diversos concursos de música no Brasil e exterior. Considerado pela revista alemã *Akustik Gitarre* como um “solista de dimensões internacionais”, já realizou recitais como solista e em grupos de música de câmara em diversos países na Europa, América do Sul, África e Ásia, em cidades como Paris, Viena, Salzburg, Munique, Frankfurt, Budapeste, Den Haag, Seoul, Cairo, São Paulo e Rio de Janeiro. Email: info@andresimao.de

Palavras-chave: Silvius Leopold Weiss, *Capriccio*, transcrição para violão, arranjo, performance de música barroca.

Abstract: This article studies Silvius Leopold Weiss' (1687-1750) *Capriccio* (SW 91.2, SW25*), originally composed for the baroque lute and discusses the process for its transcription and adaptation for the guitar. There are three primary sources of this work which are in manuscripts of London (London Weiss Ms, British Library of London) and Varsovia (Warswa, Biblioteka Uniwersytecka, Polska) collections. In 2003 the Lute Society of America published a restored version of this piece by lutenist Michel Cardin, who combined these three different sources, and that edition, together with the manuscripts, were the basis for this present transcription for the guitar. The difference between the lute and the guitar concerning tune and number of strings generates some problems when adapting a work for the guitar. They happen due to the technical-musical idiomatic characteristics which are present in the work and which must be carefully examined. The solutions are, then, discussed with musical examples. The final of the article presents a complete transcription of the work.

Keywords: Silvius Leopold Weiss, *Capriccio*, guitar transcriptions, arrangement, baroque music performance.

* * *

Este artigo apresenta uma análise das características idiomáticas presentes na obra *Capriccio* em Ré Maior (SW 91.2, SW 25*) de Silvius Leopold Weiss (1687-1750) para alaúde barroco e seu processo de adaptação para o violão, afim de que a transcrição conserve e se aproxime ao máximo do idiomatismo original.

Silvius Leopold Weiss foi o compositor com a maior e mais significativa produção para o alaúde barroco (REILLY; SMITH; CRAWFORD, 2001: 254), deixando uma enorme obra que compreende atualmente 853 peças atribuídas a ele³ e que estão distribuídas em diversas bibliotecas por todo o mundo,⁴ com destaque para a coleção na British Library em Londres e na Sächsische Landesbibliothek Dresden (CRAWFORD, 2002: XVIII). Suas obras estão agrupadas em suítes, denominadas pelo

³ A descoberta em 2004 de uma coleção de manuscritos que contém obras de Weiss no castelo de Rohrau, Áustria, aumentou a lista de suas obras. O catálogo temático atual de suas obras está disponível para consulta no site www.slweiss.com, menu "works", submenu "list of works".

⁴ Ver lista de obras em REILLY; SMITH; CRAWFORD, 2001: 254-256 ou lista dos manuscritos no site <http://slweiss.com> - no menu "works" e submenu "manuscripts".

compositor como *Suonaten* ou *Parthien* (apresentadas geralmente na sequência de movimentos de danças: *allemande*, *courante*, *bourrée*, *sarabande*, *menuet* e *gigue* ou *allegro* – com frequentes acréscimos ou substituições nessa estrutura), ou ainda apresentadas como movimentos de danças avulsas e composições de formas livres e improvisatórias, como fantasias, *capriccios*, prelúdios, fugas ou outras (CRAWFORD, 2002: XVII) (SIMÃO, 2013: 7).

A formação do repertório do violão moderno consiste em boa parte de transcrições de obras originais para diversos instrumentos de cordas dedilhadas dos períodos renascentista e barroco. Violonistas como o compositor Francisco Tárrega (1852-1909) e Andrés Segovia (1893-1987) fizeram uso de transcrições para expandir o repertório, contribuindo, assim, para um melhor posicionamento do violão como instrumento solista nas salas de concerto (BOYD, 2001: 66). Entretanto, se considerarmos a grande produção de Weiss⁵, poucas de suas obras foram transcritas para o violão,⁶ sendo que a pequena e suposta obra para alaúde de seu contemporâneo Johann Sebastian Bach⁷ é amplamente tocada no violão e com inúmeras versões disponíveis. As obras de Weiss ainda não são extensamente executadas no violão por ser dispendioso o seu processo de transcrição. Os trabalhos acadêmicos de Farstad (2000), Borges (2007) e Simão (2013), entre outros, salientam que a escrita do compositor é bastante idiomática para o alaúde barroco e, pelo fato desse instrumento possuir mais cordas e uma afinação diferente do violão, são justamente essas diferenças anatômicas entre os instrumentos que geram os problemas de adaptação das características idiomáticas presentes na obra do compositor. Além disso, a obra de Weiss está notada em tablatura francesa, o que requer por parte do violonista o conhecimento desse sistema de notação.

A escolha do *Capriccio em Ré maior (SW 91.2, SW 25*)* para este artigo se deve ao fato de ser essa uma obra que apresenta uma textura polifônica compacta e de boa adaptação para o violão. Apesar dessa obra já ter sido transcrita e gravada por alguns violonistas⁸, a versão a ser apresentada neste

⁵ A partir deste ponto neste artigo o nome do compositor Silvius Leopold Weiss será indicado apenas pelo seu sobrenome “Weiss”.

⁶ Apesar de Ruggero Chiesa ter transcrito em dois volumes as obras para alaúde solo contidas no manuscrito de Londres para a notação musical padrão para o violão em uma única clave de sol (CHIESA, 1967), estas transcrições não apresentam uma proposta de adaptação a esse instrumento, compreendendo apenas a transcrição da tablatura para a notação moderna, sem o trabalho de arranjar estas obras para que sejam executáveis no violão. As obras *Passacaille* em Ré maior, a Fantasia em Dó menor e o *Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy* - consagradas pela gravação de Julian Bream - foram arranjadas inúmeras vezes, por diversos violonistas. As seguintes edições podem ser apontadas como arranjos para violão de obras de Weiss: Burley 1993, que arranjou algumas obras avulsas, e Rinehart 1995, arranjando para o violão 48 movimentos pertencentes ao manuscrito de Moscou. Ainda diversos outros arranjos de movimentos ou suítes isoladas podem ser consultados no catálogo online da Schott Editions: <http://www.schott-music.com>

⁷ Não se pode saber ao certo se as obras para alaúde de J.S. Bach foram realmente escritas para esse instrumento ou para o *Lautenwerk*, um instrumento barroco de teclado com uma sonoridade parecida a do alaúde. Essa obra é constituída por quatro Suítes, um Prelúdio, Fuga e Allegro, e os movimentos isolados Prelúdio and Fuga (BWV 995-1000 e BWV 1006a) (KOONCE, 2002: IX).

⁸ Os violonistas Alexandre Lagoya, David Tanenbaum, Raphaella Smits e Victor Villadangos gravaram esse *Capriccio* e os seguintes violonistas publicaram edições da obra transcrita para o violão: Karl Scheit (Universal Edition), Edmund

trabalho tem a intenção de oferecer uma releitura dela atualizada e inédita: todas as versões dessa obra publicadas em transcrição para o violão foram baseadas no manuscrito de Londres, mantendo a tonalidade original de Ré maior foi mantida. Entretanto, a gravação de Alexandre Lagoya⁹ mostra que ele optou pela tonalidade de Mi maior em sua interpretação mas que também se baseou apenas na versão de Londres omitindo, em sua execução, as *acciaccaturas*, que são um efeito idiomático muito característico na obra de Weiss. Contudo, há três fontes primárias que apresentam diferenças no conteúdo e na quantidade de compassos. Uma versão está presente no manuscrito de Londres e as outras duas versões correspondentes estão presentes nos manuscritos de Varsóvia¹⁰. Em 2003 foi publicada pelo periódico *The Lute Society of America* uma reconstrução dessa obra realizada pelo alaudista Michael Cardin que foi baseada nessas três fontes¹¹. Cardin compara as três fontes e observa que o conteúdo dos primeiros 44 compassos da versão de Londres é praticamente o mesmo que o conteúdo das versões de Varsóvia¹², com a diferença de haver uma cadência no final da versão de Londres. Já nas versões de Varsóvia essa cadência está omitida, mas existe nelas uma segunda seção adicional da obra em Fá# menor, cujo material temático da primeira seção é melhor desenvolvido, revelando, assim, um maior equilíbrio na obra, o que, segundo Cardin (2013: 15), serve para justificar a cadência presente no final da versão de Londres. Para ele, a estrutura da obra fica mais clara quando se entende que suas versões não são variantes de mesma peça, mas, sim, que elas se complementam e que a seção em Fá# menor se encaixa perfeitamente no meio da versão de Londres. Com exceção do acréscimo de dois baixos no final da primeira seção (compasso 43, baixos Ré2 e Mi2), nada precisou ser alterado para a reconstrução da obra, o que o faz crer que tal configuração da obra fosse a intenção do compositor (CARDIN, 2003: 15). Por isso essa reconstrução será utilizada como base para a transcrição aqui apresentada e a tonalidade escolhida será a de Mi maior, por ser a que melhor adapta as características originais da obra sem a necessidade de alterar a afinação convencional do violão, como será analisado no decorrer deste trabalho.

Ao adaptar-se uma obra barroca para um instrumento moderno levando em consideração a busca de uma performance de música historicamente informada, é importante observar quais são suas características sonoras originais, ou seja, quais são suas características idiomáticas, e como essas características podem ser adaptadas às novas possibilidades sonoras de um instrumento. Por isso,

Wensiecki (Friedrich Hofmeister Musikverlag), Raymond Burley em “Silivius Leopold Weiss - Anthology of Selected Pieces” (Schott).

⁹ Alexandre Lagoya plays Bach, Scarlatti, Weiss. LAGOYA, Alexandre (violão). Alemanha: Erato Disques S.A., 1991. Compact Disc.

¹⁰ As 3 versões estão catalogadas no site www.slweiss.com como: 1. GB-Lbl30387 / 153v | 2. PL-Wu2003 / 42v (var) | 3. PL-Wu2005 / 86 (var). Na seção de anexos neste artigo seguem as fotocópias dessas três fontes.

¹¹ Cardin, Michael: *Weiss Capriccio' Restored*. 2003: LSA Quarterly, Vol.38 no 4.

¹² Com a exceção de alguns compassos na primeira seção da obra que estão omitidos nas versões de Varsóvia quando comparadas com a versão de Londres.

compreender a linguagem musical de Weiss e sua escrita para o alaúde deve ser o primeiro passo quando se propõe a adaptação dessas obras para o violão, a fim de se evitar uma perda significativa nas suas peculiaridades e qualidades (SIMÃO, 2013: 10).

Os problemas de adaptação das obras de Weiss para o violão, que podem ser observados primeiramente em pequenas passagens, surgem principalmente devido à diferença de afinação e tessitura entre o alaúde barroco e esse instrumento. Como será exposto neste artigo, boa parte desses problemas se devem ao fato de que o idiomatismo alaudístico em Weiss é caracterizado pelo seu “efeito legato”, constituído principalmente pelo frequente emprego de notas tocadas em cordas soltas no alaúde (SMITH, 1977: 35). Além disso, a escrita de Weiss na tablatura apresenta um complexo sonoro que deve ser analisado ao ser feita a transcrição em notação moderna.

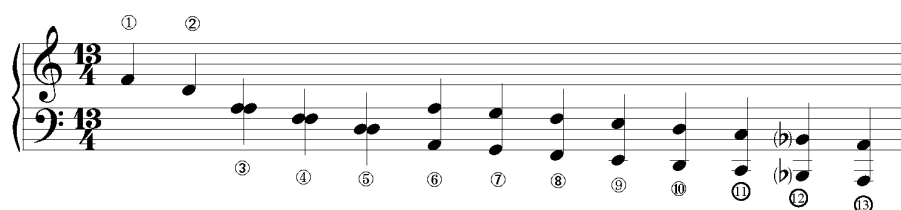
Este artigo está estruturado em três partes: A primeira parte discute a diferença de afinação e do número de cordas entre o alaúde e o violão como fator que gera os problemas de adaptação e apresenta um breve comentário sobre diferentes soluções de afinação encontradas por violonistas ao transcrever obras de Weiss. A segunda parte estuda sucintamente os problemas envolvidos na transcrição da tablatura para a notação moderna, principalmente no que se refere à sobreposição de sons e à adaptação da linha do baixo. A terceira parte apresenta as características idiomáticas relacionadas ao efeito legato na obra de Weiss presentes no *Capriccio* e a melhor forma de adaptá-las ao violão através da escolha da tonalidade de Mi maior, o que é demonstrado através de exemplos musicais extraídos do mesmo *Capriccio*.

Os principais referenciais teóricos para este trabalho são: o tratado do compositor e alaudista Ernst Baron (1696-1760) intitulado *Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (Análise Teórica e Prática do Instrumento Alaúde) (BARON, 1727)¹³, publicado em 1727 e considerado como a referência teórica mais importante do século XVIII sobre o alaúde barroco e suas questões técnicas e interpretativas (FARSTAD, 2000: 55); a tese de doutorado de Douglas Alton SMITH (1977) que discute as questões técnicas e musicais observadas nas obras de Weiss; a reconstrução dessa obra baseada em diferentes fontes realizada por Michel CARDIN (2013) e seu artigo sobre os manuscritos de Weiss presentes em Londres (2014); e os trabalhos acadêmicos dos violonistas Fejil FARSTAD (2000), Rafael Garcia BORGES (2007) e André Freitas SIMÃO (2013) que tratam dos pontos a serem considerados na transcrição para o violão das obras de Weiss.

¹³ Para essa referência será utilizada a sua tradução para o inglês realizada por Douglas Alton Smith: *The study of the lute*. Redondo Beach: Instrumenta Antiqua Publications, 1976.

1. DIFERENÇA DE AFINAÇÃO E TESSITURA ENTRE O ALAUDE BARROCO E O VIOLÃO

O alaúde barroco se constituía inicialmente de 11 ordens¹⁴ e Weiss colaborou com o luthier Thomas Edlinger em Praga por volta de 1718 para o desenvolvimento da expansão do instrumento para 13 ordens (LUNDBERG, 1999a: 2). Nas coleções de manuscritos de Weiss não há evidência de que ele tenha escrito para o alaúde de 13 ordens antes de 1719 (LUNDBERG, 1999b: 36), mas nota-se no *Capriccio* que Weiss utilizou as 13 ordens. O exemplo a seguir mostra a afinação do alaúde com as 13 ordens:

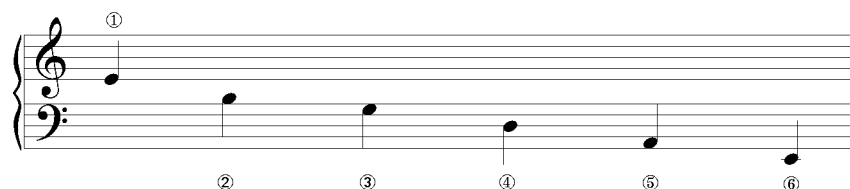


Ex.1: Afinação do alaúde de 13 ordens.

Como se vê no exemplo acima, o alaúde barroco era afinado, da 1a. ordem (mais aguda) para a 13a. ordem nesta sequência: Fá4, Ré4, Lá3, Fá3, Ré3, Lá2, Sol2, Fá2, Mi2, Ré2, Dó2, Si1, Lá1. As duas primeiras ordens eram cordas simples, as 3a., 4a. e 5a ordens eram duplas em uníssono e, da 6a. ordem em diante, denominadas bordões ou diapasões, eram cordas duplas afinadas em oitavas. Estes bordões precisavam ser afinados de acordo com a tonalidade da obra (CRAWFORD, 2002: XXVI). No *Capriccio* escrito em Ré maior, por exemplo, os bordões eram afinados respectivamente em Lá2, Sol2, Fá#2, Mi2, Ré2, Dó#2, Si1, Lá1.

De acordo com Schlegel (2006: 42-44), o objetivo dessa disposição das cordas do alaúde, que em sua maioria eram agrupadas e tocadas simultaneamente em pares, era de proporcionar maior volume, permitir uma melhor projeção dos harmônicos e assim contribuir para um maior colorido sonoro. Pode-se notar que essa afinação produz a tonalidade de ré menor quando são tocadas as cordas soltas, sendo a relação intervalar de terça predominante entre as ordens: 3-4-3-3-4. Farstad (2000: 179) comenta que essa afinação produz características idiomáticas que podem dificultar sua reprodução no violão, que é um instrumento afinado predominantemente em intervalos de quartas: 4-3-4-4-4:

¹⁴ O termo “ordem” se refere à disposição das cordas no alaúde barroco, sendo que cada ordem poderia ser disposta de duas maneiras: em cordas simples (a 1a. e 2a. corda do alaúde) ou em par de cordas que eram tocadas simultaneamente e afinadas em uníssono ou em oitavas (CRAWFORD, 2002: XXVI). Portanto, a partir desse ponto do artigo, esse termo será utilizado para se referir às cordas do alaúde.



Ex.2: Afinação do violão.

Como os problemas para a adaptação ao violão de obras de Weiss estão relacionados com essa diferença de afinação e com o número de cordas entre os dois instrumentos, diferentes soluções foram encontradas por violonistas nos últimos anos para uma maior aproximação idiomática entre os instrumentos, tais como usar diferentes scordaturas no violão para se aproximar da relação intervalar da afinação do alaúde, assim como utilizar violões de oito ou mais cordas para ampliar a tessitura nos baixos: Borges (2007) defende o uso da scordatura em quatro cordas no violão para que a afinação resultante nesse instrumento apresente a mesma relação de intervalos entre as seis primeiras ordens do alaúde. Ele justifica a alteração da afinação de quatro das seis cordas do violão através da apresentação de aspectos históricos sobre a scordatura, assim como através da citação de obras originais para o violão do século XX que apresentam alterações na afinação de uma a quatro cordas. Com essa alteração da afinação do violão em quatro cordas, o método de Borges proporciona a leitura das obras diretamente pela tablatura francesa, pelo menos da 1a. a 6a. ordem do alaúde, sendo que os bordões devem ser tocados em oitava acima. Essa solução, porém, dificulta a estabilidade da afinação do violão, principalmente para manter o instrumento afinado no palco em um concerto onde se apresentem obras de diferentes épocas e estilos, e não resolve definitivamente todos os problemas da adaptação dos baixos, porque estes são dispostos no alaúde em sete diapasões adicionais. Cardoso (2014: 39) também expõe a solução encontrada por Ansgar Krause (2011) para a adaptação de algumas obras de Weiss, que combina o uso do capo com a mudança de afinação de duas cordas do violão: Krause reafina a 3a. corda em fá#3 e a 6a. corda em ré2 e ajusta o capo na segunda casa da 6a. a 2a. corda, deixando a primeira corda solta. O autor equipara, assim, a afinação das quatro cordas mais agudas entre os dois instrumentos. Cardoso considera que esse método apresenta um ganho idiomático considerável, mas que dificulta a leitura, porque as notas de cinco cordas do violão soam mais agudas e, conseqüentemente, a posição das notas nessas cordas são transpostas, ao mesmo tempo em que a 1a. corda mantém suas notas originais. Farstad (2000: 160-161) ainda apresenta como solução o uso de um violão com oito cordas (com o acréscimo de duas cordas graves em um violão convencional) para transcrever obras de Weiss e de outros compositores que escreveram para o alaúde barroco. Ele defende a ideia de que esse instrumento possibilita uma realização mais verticalmente orientada através do uso dessas duas cordas graves adicionais. Essa solução favorece a adaptação da linha dos baixos e de passagens com uma textura mais ampla, mas não resolve definitivamente os problemas para adaptar

características idiomáticas que estão concebidas a partir da afinação do alaúde barroco. Nenhuma dessas alternativas resolve integralmente os problemas de adaptação de todas as características idiomáticas das obras de Weiss no violão e, por isso, para a análise de passagens do *Capriccio* e de sua transcrição, será considerado neste trabalho o uso da afinação convencional do violão de seis cordas.

Weiss usou frequentemente em suas obras notas tocadas em cordas soltas para compor as características idiomáticas de seu “efeito legato” tais como a disposição dos acordes e arpejos, acciaccaturas, uníssonos, escalas em campanela e ligados, e esses efeitos em alguns casos não podem ser facilmente executados no violão com o mesmo resultado sonoro obtido na execução com o alaúde, principalmente devido à afinação entre os instrumentos. Além disso, a vantagem do alaúde em possuir os diapasões afinados em intervalos de segunda e serem tocados soltos (apenas com a mão direita), possibilitou a Weiss e a outros alaudistas explorarem uma escrita mais vertical, com um maior uso de cordas soltas na linha do baixo. Assim, ao usar esses diapasões, não é necessário, na maior parte dos casos, usar a mão esquerda para apertar na escala do instrumento as notas da linha do baixo (FARSTAD, 2000: 165). Em termos de tessitura, os alaúdes de 11 ou 13 ordens, comparados ao violão, possuem respectivamente apenas 2 ou 4 notas adicionais nos baixos.

Assim como no alaúde, ao se tocarem notas em cordas soltas no violão, são produzidos maior ressonância e maior legato, e os harmônicos também são melhor suportados, principalmente quando se utiliza uma tonalidade que favoreça o maior número possível de notas tocadas em cordas soltas (FARSTAD, 2000: 162). Weiss concebeu o idiomatismo em suas obras através do uso constante das cordas soltas e, conseqüentemente, através da escolha de tonalidades que favoreciam o maior emprego possível de cordas soltas (NEU, 1995: 91). Para uma melhor realização no violão das características idiomáticas presentes nas obras de Weiss, é importante, portanto, escolher uma tonalidade para a transcrição que favoreça o uso de cordas soltas.

Como poderia então ser encontrada uma tonalidade para a transcrição que possa se aproximar da “arquitetura” original da obra, sem que seja necessário alterar drasticamente a afinação do violão, sendo que o alaúde é afinado basicamente em intervalos de terças enquanto o violão essencialmente em intervalos de quartas? Uma solução pode ser obtida ao compararmos a relação intervalar entre a afinação do alaúde barroco com a afinação do violão:

The image shows a musical score comparing the tuning of a 13-course baroque lute and a guitar. The lute part (top) shows a sequence of notes on strings 2, 3, and 4, with intervals labeled m3, P4, M3, m3, P4. The guitar part (bottom) shows a sequence of notes on strings 1, 2, 3, 4, 5, and 6, with intervals labeled P4, M3, P4, P4. A 'SAME INTERVAL RELATION' label with arrows points from the lute's intervals to the guitar's intervals.

Ex.3: Comparação entre as afinações do alaúde e violão (SIMÃO, 2013: 104).

Nessa comparação é possível observar que há uma mesma relação intervalar de uma quarta justa e de uma terça maior entre a segunda e quarta ordem do alaúde com a primeira e terceira corda do violão. No alaúde, essas três ordens soltas reproduzem as notas Ré⁴- Lá³ - Fá³, enquanto que no violão essas três cordas soltas são: Mi⁴, Si³, Sol³. Deste modo, todos os elementos idiomáticos do alaúde que ocorrem entre a segunda e quarta ordens (os uníssonos, *acciaccaturas* e *port de voix*¹⁵ são ocorrentes em sua maior parte nessa região), podem ser melhor adaptados no violão entre a primeira e terceira corda, se a transcrição for realizada em um tom acima da tonalidade original. Esse procedimento é o que melhor aproxima a afinação dos dois instrumentos sem a necessidade de realizar uma scordatura no violão. Isso não significa que todas as obras de Weiss podem ser automaticamente melhor adaptadas no violão em um tom acima do original: é necessário que se analisem as características idiomáticas ocorrentes em uma obra e como elas podem ser melhor adaptadas nesse instrumento. Entretanto, ao projetar a transcrição, pode ser de grande valia levar esse procedimento em consideração (SIMÃO, 2013: 105). Isso justifica a escolha neste trabalho da tonalidade de Mi maior para a transcrição do *Capriccio* em Ré maior. Para exemplificar essa teoria, serão apresentadas as ocorrências das características idiomáticas no *Capriccio* e como elas podem ser melhor adaptadas no violão na tonalidade de Mi maior.

2. TRANSCRIÇÃO DA TABLATURA PARA A NOTAÇÃO MODERNA

Weiss e todos os outros alaudistas alemães no período barroco utilizavam para notação de suas obras a tablatura francesa (CRAWFORD, 2002: XXVI), que era um sistema de notação satisfatório e

¹⁵ *Acciaccatura* é o termo utilizado para denominar a dissonância de segunda tocada entre duas cordas vizinhas na obra de Weiss. *Port de Voix* refere-se, na música barroca, a uma appoggiatura ascendente que se resolve ascendentemente em um tom ou semitom (GARDEN, 2001).

prático para os alaudistas, principalmente porque nele podia-se representar essencialmente a sequência dos movimentos das mãos e também a altura, ornamentos e ritmo de cada nota. Entretanto, elementos rítmicos como a agógica, rubato, duração de notas e acordes, assim como os sinais de dinâmica, não eram escritos na tablatura, mas conhecidos pelos intérpretes da época (FARSTAD, 2000: 167; SIMÃO, 2013: 19).

Quando se transcreve música da tablatura francesa para a notação convencional é preciso estar atento a alguns aspectos, como a sobreposição de sons, a transcrição dos bordões, a notação das ligaduras e sinais de ornamentos, e a assimetria rítmica (SIMÃO, 2013: 24), que serão discutidos a seguir em sub-tópicos.

2.1. SOBREPOSIÇÃO DE SONS

Esta característica refere-se à dificuldade em determinar com precisão a duração da cada nota, através da sobreposição de sons ocorrentes em sequências de notas tocadas em diferentes cordas. Observa-se na maioria das transcrições modernas das obras de Weiss que o material musical é geralmente adaptado na notação musical em duas ou até em três vozes. É difícil notar a duração exata das vozes secundárias em passagens polifônicas porque a notação rítmica da tablatura indica apenas a duração das notas de uma voz (SIMÃO, 2013: 24). Koonce comenta que a escrita da tablatura não especifica a duração das vozes que se movem lentamente e que, desde os tratados da época dos alaúdes, é habitual que essas linhas sejam transcritas usando o maior valor possível para as notas, de acordo com a estrutura harmônica e rítmica da música. Ele ainda alerta, entretanto, que essa recomendação apenas serve como ponto inicial para a transcrição, devendo ainda serem consideradas questões musicais como gradações de articulações e a busca de fontes primárias, como manuscritos com notação de partitura ou textos de alaudistas e outros instrumentistas da época (KOONCE, 2002: xviii).

Cardin chama atenção para a relação entre o que está escrito na tablatura e o resultado sonoro da performance:

Deveríamos igualmente considerar o aspecto mais importante sobre o alaúde barroco: a relação entre a tablatura e o resultado sonoro final. Simplificando, existe pouca relação entre o que está escrito e o que é ouvido. [...] Com o alaúde barroco, a priori nos deparamos com um universo de sons cintilantes como aqueles de uma harpa, de sons solenes e persistentes como os de um órgão. Esses são o tempo todo infinitamente diversificados, não só por causa das cordas duplas de cada ordem no uníssono ou na oitava ou pelas numerosas cordas soltas com seus ricos harmônicos, mas precisamente por causa das notas prolongadas. Isso dá uma riqueza sonora discreta que não é facilmente perceptível por uma leitura casual da tablatura. [...] No caso do alaúde barroco, muitas cordas prolongam as informações melódico - harmônicas. Esta sobreposição de durações sob um controle consciente, cria, na realidade, outras linhas (CARDIN, 2014: 37).¹⁶

¹⁶ Tradução do autor.

Cardin (2014: 39-40) utiliza o termo *strings-durations* para esse fenômeno em que a duração de cada nota se prolonga mais que a notação rítmica indicada na tablatura quando uma nota é tocada em uma ordem solta ou quando é tocada presa com uma posição fixa da mão esquerda. Assim, cada ordem do alaúde poderia até mesmo criar uma voz independente, através da soma de uma ordem solta com notas presas. Cardin também afirma que:

Devido à dificuldade para tocar simultaneamente várias vozes independentes, Weiss tornou-se mestre de uma técnica em que vários níveis de pensamentos musicais são elaborados num *continuum* melódico enganosamente simples. Este é um processo muito mais elaborado do que aquele observado nas obras de Bach para violino ou violoncelo solo, uma vez que elas não implicam em uma sobreposição de duração (2014: 40).¹⁷

Como o *Capriccio* em Ré maior é uma obra de Weiss essencialmente polifônica, na qual o material temático se desenvolve entre um tema fugato em contraste com sequências de arpejos, é necessário avaliar a duração não explícita de certas notas na tablatura, de acordo com o resultado musical. Isso pode ser constatado já nos primeiros compassos da obra:



Ex. 4: Compassos 1-3 do *Capriccio*.

Como se observa na tablatura na passagem acima¹⁸, todas as notas estão indicadas como colcheias. Entretanto, se for considerado o quanto cada nota pode durar de acordo com a sua disposição em uma respectiva corda, muitas delas realmente soam mais que uma colcheia, fazendo com

¹⁷ Tradução do autor.

¹⁸ Para melhor compreensão dos exemplos a seguir, faz-se necessária neste ponto uma breve explanação do sistema de notação da tablatura francesa: as seis linhas representam, de cima para baixo, as seis primeiras ordens do alaúde (da mais aguda para as graves). Para grafar os bordões a partir da sétima ordem eram utilizados sinais correspondentes para cada um deles: a para a sétima ordem, /a para a oitava ordem, //a para a nona ordem, ///a para a décima ordem, 4 para a décima primeira ordem, 5 para a décima segunda ordem e 6 para a décima terceira ordem. Cada letra corresponde à casa onde a nota deveria ser apertada na escala do instrumento: a= corda solta, b= primeira casa, d= segunda casa, e= terceira casa, e= quarta casa, f= quinta casa, g= sexta casa, h= sétima casa, i= oitava casa, k= nona casa, l= décima casa, m= décima primeira casa e n= décima segunda casa. Pode-se notar nessa sequência que a letra r é usada ao invés de c e que a letra j é omitida. A razão para isso era evitar confusão na leitura, como por exemplo, para que não se confundisse a letra c com a letra e (CRAWFORD 2002: XXVI; RAGOSSNIG 2003: 22; SIMÃO 2013: 19). Os sinais rítmicos são notados acima das linhas.

que o trecho revele uma polifonia de duas a três vozes.

Há ainda passagens nas quais esse efeito pode ser observado, em que a ressonância das notas prolongadas de cada ordem do alaúde pode constituir uma polifonia mais implícita em relação ao exemplo anterior. Os compassos 41-42 do *Capriccio* podem ser transcritos, a um primeiro momento, como uma passagem constituída por duas vozes:

The image displays two musical staves for measures 41 and 42 of the *Capriccio*. The top staff is labeled 'Alaúde (Tablatura)' and shows a sequence of letters: 'a e a r e e r r a r e r' for measure 41 and 'a a a r a e e e a' for measure 42. Below the letters are fret numbers: '4' and '5'. The bottom staff is labeled 'Transcrição (Ré maior)' and shows a modern guitar transcription in D major. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a double bar line. Fingering numbers '8' are placed below the notes in measures 41 and 42.

Ex. 5: Compassos 41-42 do *Capriccio*.

Se considerarmos o conceito de *strings-durations* de Cardin, a mesma passagem pode delinear adicionalmente uma terceira voz, gerada pela ressonância das notas das terceira e quarta ordens que são tocadas presas ou soltas:

The image shows a modern guitar transcription of measures 41 and 42, labeled 'Ex.6: interpretação do Ex. 5 em três vozes'. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a double bar line. Fingering numbers '8' are placed below the notes in measures 41 and 42. The transcription highlights the resonance of the third and fourth strings, creating a three-voice effect.

Ex.6: interpretação do Ex. 5 em três vozes.

Tais constatações dos exemplos 4 a 6 podem ser intuitivas para um alaudista, já que a tablatura delinea a movimentação da mão esquerda e, conseqüentemente, evidencia quais notas podem sobrepor-se a outras em termos de ressonância. Desse modo, no processo de transcrição para a notação moderna, é necessário levar em consideração a performance da tablatura no alaúde e também as propriedades musicais de uma passagem. Esse processo, entretanto, não deve ser demasiadamente especulativo em termos de indicação da polifonia escondida para não sobrecarregar a notação por notas longas e pausas. Por isso, a transcrição para violão realizada neste artigo será acompanhada pela respectiva tablatura e pela a notação moderna que apresentará apenas a polifonia mais evidente, afim de que o intérprete possa comparar simultaneamente as duas notações e obter uma dimensão mais “geográfica” da obra, ou seja, que possa assimilar a disposição física das notas no alaúde.

2.2. TRANSCRIÇÃO DOS BORDÕES E ADAPTAÇÃO DA LINHA DO BAIXO

Nas transcrições de Crawford ou Chiesa das tablaturas de Weiss para a notação moderna observa-se que, na transcrição dos bordões, esses autores apenas escrevem a nota fundamental de cada ordem, omitindo a notação da corda afinada em 8a. acima contida na mesma ordem (como visto anteriormente, o par de cordas contido entre a 6o. e 13o. ordens é afinado pelo intervalo de oitava). Entretanto, os baixos localizados entre essas ordens requerem um cuidado especial ao serem adaptados no violão. Cardin (2014: 4) comenta essa problemática na obra de Weiss:

(...) Há como que um uso exagerado, não de notas, mas sim da tessitura dupla, de acordo com o princípio de continuidade da ressonância de um baixo em conjunto com uma voz intermediária que contém o próximo baixo harmônico da passagem musical, o que diminui o número real dos baixos mais graves e reforça a importância das vozes intermediárias que participam, não formalmente, mas efetivamente, dessa característica do baixo. Até hoje não vi um compositor usar, como ele faz, este princípio da, por assim dizer, “duração da tessitura”. Este tipo de análise existirá um dia e conterà centenas de páginas. Tudo está por fazer em relação à análise estilística de compositores e alaudistas barrocos.¹⁹

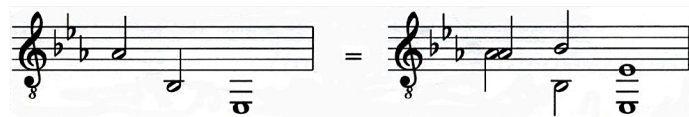
Como observado por Cardin, essa disposição dos bordões em duas cordas afinadas em oitavas influencia na condução das vozes, criando resoluções e vozes internas. Um caso frequente são os saltos de sétima na linha do baixo que aparecem pela omissão da corda aguda de um diapasão na transcrição para notação moderna, como observado por Cardin através desta passagem:



Ex. 7: Excerto da transcrição do final do *Prelude* da Sonata no. 6 de Weiss (S-C 10) (CARDIN, 2014: 39).

Ele aponta que essa passagem apresenta aparentemente uma linha disjunta no baixo. Entretanto, se a mesma linha for transcrita grafando-se as notas resultantes das cordas duplas de cada ordem, surgirá uma condução de voz coerente e enriquecida de maneira orquestral, como ele indica na figura a seguir:

¹⁹ Tradução do autor. O original lê: “(...) There is a kind of maximum use, not of the notes, but of the double tessitura according to the principle of *continuation* of the resonance of a bass parallelly with an intermediary voice containing the *next harmonic bass* of the musical passage, which diminishes the actual number of low basses and enhances the importance of the intermediary voices sharing unofficially but efficiently this bass character. I have not seen yet a composer use like he does this principle of ‘tessitura-duration’, one could say. This kind of analysis will exist one day and will take hundreds of pages. All has to be done concerning the stylistic analysis of Baroque composers/lutenists.”



Ex. 8: Linha do baixo do ex. 3 e seu efeito sonoro quando executado no alaúde (CARDIN, 2014: 39).

Farstad (2000:178) considera esse tipo de salto de sétima como um movimento idiomático na linha do baixo dentro das obras de Weiss. Ele ainda comenta que esse efeito sonoro é aceitável e não causa uma sensação de salto de sétima, porque a corda superior (Sib3) desse diapasão (Sib2) resolve a linha melódica em um intervalo de segunda (as notas Lá3 - Sib3 no Ex.4). No *Capriccio* também há a ocorrência desse efeito, como pode ser observado no exemplo a seguir:

Ex. 9: Compassos 23-24 do *Capriccio*.

No exemplo acima, o salto idiomático de sétima no baixo ocorre a partir do quarto tempo do compasso 23, entre Ré3 (tocado na 5a. ordem solta) e Dó#2²⁰ (tocado na 9a. ordem solta). Como as duas cordas da nona ordem estão afinadas, respectivamente, em Dó#2 e Dó#3, a sensação desse salto de sétima é minimizada pela resolução entre Ré3-Dó#3. Esse efeito não pode ser reproduzido no violão, simplesmente porque esse instrumento não possui os baixos em cordas duplas afinados em oitava e nem uma tessitura mais ampla que permita tocar o Dó#2. Assim, adaptados esses baixos na transcrição para o violão, Dó#2 deve ser tocado em uma oitava acima, para que a linha se acomode na tessitura do instrumento e haja uma resolução da linha do baixo coerente através de Ré3 e Dó#3.

Para Farstad (2000: 159), o menor número de baixos no violão em comparação com o alaúde é o maior problema ao se adaptar música do alaúde barroco para o violão. Além disso, os bordões no alaúde são dispostos em mais cordas e afinados no intervalo de segunda, permitindo que as notas da linha do baixo sejam tocadas em sua maioria em ordens soltas, o que cria uma orientação mais vertical na performance desse instrumento. Koonce (2002: xviii) comenta que a execução desses baixos em

²⁰ Na transcrição para a notação moderna do Ex.9, Dó#2 foi substituída por Dó#3 e com o número 8 abaixo dessa nota para representar a altura original de Dó#2. Tal procedimento será empregado no decorrer deste artigo e na partitura transcrita para representar os baixos que necessitam ser tocados em oitava acima no violão.

oitava acima é a alteração necessária mais comum para adaptar obras do alaúde barroco para o violão.

Assim, algumas notas do baixo precisam ser transpostas em uma oitava acima para que possam ser executadas no violão ou para que haja uma melhor condução da linha. Ao adaptar as linhas do baixo no violão, é preciso observar qual função os baixos exercem na frase de uma passagem: se eles têm mais um significado harmônico e figuram apenas como um elemento do resultado da harmonia, ou se eles têm um significado melódico e constituem uma linha independente na textura polifônica. Também é importante sempre considerar a adaptação de uma linha do baixo dentro da dimensão de uma frase inteira, para que esta seja adaptada em um movimento coerente com a textura musical de uma passagem (SIMÃO, 2013: 78-88). Os exemplos a seguir analisam diferentes adaptações na linha do baixo em passagens extraídas do *Capriccio*.

Em algumas passagens, como alguns baixos devem ser transpostos em oitava acima para que possam ser executados no violão, o problema da condução da voz da linha do baixo é resolvido com a exclusão dos saltos idiomáticos de sétima ou de segunda presentes no alaúde: no exemplo a seguir os baixos Dó#2, Si1 e Lá1 necessitam ser tocados em oitava acima na transcrição, o que permite, automaticamente, uma condução coerente dessa linha na execução ao violão:

The image displays three musical staves for measures 49 and 50 of the *Capriccio*.
1. **Alaúde (Tablatura)**: Shows the original lute notation with letters 'e', 'a', 'r', and 'a' representing notes and numbers 4, 5, and 6 representing frets.
2. **Transcrição (Ré maior)**: Shows the transcription in G major (one sharp). The bass line consists of eighth notes and rests, with some notes marked with an '8' indicating an octave shift.
3. **Adaptação (Mi maior)**: Shows the adaptation in E major (two sharps). The bass line is similar to the transcription but adapted for guitar, with notes marked with an '8' indicating an octave shift.

Ex. 10: Compassos 49-50 do *Capriccio*.

Nem sempre a simples ação de transpor os baixos em oitava acima que estão fora da tessitura do violão resolve satisfatoriamente a condução das vozes. Na passagem a seguir somente os baixos Dó2, Si1 e Lá1 (da transcrição em Ré maior) não cabem na tessitura do violão. Como a linha do baixo nesta passagem tem um significado melódico e é formada através da repetição do mesmo motivo de quatro baixos ecoado por uma linha superior em oitava acima, não seria satisfatório para a condução dessa linha se fossem transpostos em oitava acima apenas os baixos Dó2, Si1 e Lá1, o que ocasionaria saltos que contradizem o fluxo motivico. Para uma melhor adaptação da linha, é necessário transpor em oitava acima as duas vozes que compõem esse motivo:

Ex. 11: Compassos 70-73 do *Capriccio*.

Há ainda passagens em que a linha do baixo deve ser transposta em oitava acima simplesmente para que seja possível a execução da(s) voz(es) superior(es), mesmo que esses baixos estejam dentro da tessitura do violão. No exemplo abaixo, praticamente todos os baixos (com exceção do primeiro) devem ser executados em oitava acima no violão para que seja possível a realização da passagem no instrumento, já que a linha superior tem que ser tocada na região aguda e que está distante dos baixos originais na escala do instrumento:

Ex. 12: Compassos 55-58 do *Capriccio*.

Também há passagens em que duas ou mais soluções podem ser encontradas, nas quais, por exemplo, é inevitável um salto de sexta ou sétima no baixo. Cabe ao intérprete considerar a que melhor lhe convenha e que seja também mais adequada às suas aptidões técnicas e musicais. As escolhas para a

adaptação da linha do baixo apresentadas nesta transcrição do *Capriccio* procuram manter um equilíbrio entre uma condução que mantenha disposição motívica dessa linha, evitando saltos abruptos, em combinação com o material restante da peça, proporcionando, ao mesmo tempo, uma performance mais idiomática ao violão.

2.3. NOTAÇÃO DAS LIGADURAS OU SINAIS DE ORNAMENTOS

As ligaduras presentes nas tablaturas de Weiss representam em sua maioria a execução entre duas ou mais notas através da técnica de ligados, onde a primeira nota do grupo de notas ligadas é tocada com a mão direita, enquanto as notas subsequentes são tocadas apenas apertadas ou puxadas com a mão esquerda (CRAWFORD, 2002: XI). Assim, as ligaduras refletem o modo em que as notas são articuladas e quais digitações são empregadas no alaúde. Na partitura do *Capriccio* serão mantidas na tablatura todas as ligaduras originais, enquanto na transcrição para o violão apenas aquelas que podem ser executadas no violão ou ainda outras que contribuem para a realização do legato.

Outro aspecto que deve ser considerado no processo de transcrição é como os ornamentos deveriam ser grafados na notação moderna, já que esses possuem sinais próprios nas tablaturas francesas (CRAWFORD, 2002: XXVI). Farstad (2000: 173) defende a ideia de manter na transcrição moderna os sinais originais vindos da tablatura, porque para ele não haveria sentido musical em usar os sinais modernos. O *Capriccio* é uma obra que apresenta poucos sinais de ornamentos, com apenas algumas appoggiaturas superiores, que serão mantidos nessa transcrição.

2.4. ASSIMETRIA RÍTMICA

Em peças de Weiss de forma livre e improvisatória, como em seus prelúdios e fantasias, o compositor não utilizou fórmulas e barras de compassos para escrevê-las e sim uma figuração rítmica livre. Esse procedimento de notação remete ao estilo francês denominado *Préludes non mesurés* que influenciou Weiss ao reforçar o caráter improvisatório dessas suas obras (NEU, 1995: 84). Crawford (1995: XX) afirma que seus prelúdios possuem características que não podem ser transcritas de forma literal. Smith (1977: 48) também comenta que a maior parte das figurações rítmicas dos prelúdios de Weiss são dispostas em padrões rítmicos binários, apesar de haver muitos casos de assimetria rítmica como, por exemplo, um conjunto de cinco, sete ou onze notas em colcheias dispostas entre dois blocos de acordes, interrompendo uma sequência regular de métrica binária.

No *Capriccio*, há a ocorrência de assimetria rítmica na cadência final da obra a partir do compasso 77 (ver anexo da partitura editada), onde apenas as durações das notas estão definidas, sem existir uma

métrica estabelecida: grupos de acordes se intercalam com grupos assimétricos e simétricos de semicolcheias, o que confere um carácter improvisatório à passagem. Nesse sentido, a transcrição dessas passagens para a notação convencional está sujeita a diversas interpretações e a ordenação das notas em grupos rítmicos pode ser variável, de acordo com a interpretação musical do intérprete.

3. CARACTERÍSTICAS IDIOMÁTICAS RELACIONADAS AO EFEITO LEGATO EM WEISS

Weiss explorou ao máximo as possibilidades técnicas e expressivas do alaúde barroco na criação de suas obras e linguagem musical. Baron, no seu relato sobre a experiência de ter ouvido Weiss ao alaúde, nos dá uma ideia do virtuosismo e da relação do compositor com o instrumento:

[...] Sylvius Leopold [Weiss] sobressaiu especialmente com suas composições perfeitas [...] Por ter visto várias peças do senhor Weiss, e por tê-lo ouvido tocar, tomo a liberdade de dizer algo mais sobre ele. Ele é o primeiro a mostrar que se pode fazer muito mais com o alaúde que até agora se acreditava possível. E, com relação à sua habilidade, posso testemunhar, sinceramente, que não há diferença entre ouvir um organista criativo executando as suas fantasias e fugas em um cravo e ouvir Monsieur Weiss tocar. Nos arpejos ele tem uma extraordinária textura densa, na expressão de emoções ele é incomparável, tem uma técnica estupenda, uma rara delicadeza e um cantábile fascinante. É um grande improvisador que pode tocar espontaneamente os mais belos temas, ou até mesmo concertos de violino diretamente das suas notações, e ele toca o baixo contínuo de maneira extraordinária tanto no alaúde como na teorba. [...] Como o estilo Weissiano de tocar o alaúde é considerado o melhor, o mais sonoro, elegante e perfeito de todos, muitos se esforçam para dominar este novo método (Baron, 1727: 70, 72).²¹

Através desse comentário, Baron nos dá indício de que o virtuosismo do compositor foi essencial para a criação da sua obra inovadora para o alaúde e que grande parte do seu estilo musical foi influenciado pelo idiomatismo do instrumento. Através da análise das tablaturas das obras de Weiss, pode-se observar, por exemplo, que é frequente o uso de amplos acordes ricos em dissonâncias e o uso constante de cordas soltas combinadas com notas presas. Essas características podem representar o que Baron definiu na citação acima como *most sound*. Smith cita ainda o termo *Weiss's Legato Style*, afirmando que:

Uma das mais notáveis características da música Francesa e Alemã para o alaúde barroco é o efeito legato que está impregnado em quase todas as peças. Este efeito é um tecido sonoro suave, contínuo, elaborado pelo compositor para entretecer vozes diferentes na textura. Ele é criado de duas maneiras principais: (1) pelos arpejos e mudanças de cordas, e (2) por meio dos ligados (SMITH, 1977: 35).²²

²¹ Tradução do autor.

²² Tradução do autor.

Além dessas duas maneiras definidas por Smith, outros elementos musicais ocorrentes no *Capriccio* podem ser citados como constitutivos para a produção de legato: intervalos de uníssono e *accacciatura*, escalas em campanela, pedal, disposição de acordes e arpejos. Esses elementos aparecem constantemente na obra de Weiss, na qual as cordas soltas exercem um papel fundamental para uma realização idiomática deles no alaúde barroco, pois o uso constante delas resulta em um melhor aproveitamento da ressonância do instrumento. A recriação desses elementos deveria ser almejada ao adaptar-se uma de suas obras para o violão, de modo a não ocorrerem perdas ou mudanças significativas em relação ao texto original (SIMÃO 2013: 36). Com esse objetivo, cada um desses elementos idiomáticos que estão presentes no *Capriccio* será analisado separadamente através de passagens da obra em que ocorre e será indicada a melhor maneira de adaptá-lo na transcrição para o violão. Para isso, serão apresentadas simultaneamente em cada exemplo a tablatura e sua transcrição para notação moderna na tonalidade original de Ré maior, e ainda a adaptação para o violão em Mi maior.

3.1. ARPEJOS

O termo *Arpeggiations* utilizado por Smith, refere-se a um trecho com notas tocadas individualmente que “delineam um acorde” pela soma de ressonância de cada nota presa ou solta tocadas em diferentes cordas, que poderiam soar até quando o alaudista tivesse que mudar a posição da mão esquerda (SMITH, 1977: 30). No *Capriccio* há a ocorrência de diferentes combinações de arpejos dispostas entre quatro a seis ordens no alaúde e que requerem diferentes soluções de adaptação ao violão. A passagem mais crítica ocorre entre os compassos 62-64, onde uma sequência de arpejos é disposta em quatro ordens do alaúde e delineia uma pequena progressão harmônica:

The image displays a musical score for three systems: Alaúde (Tablatura), Transcrição (Ré maior), and Adaptação (Mi maior). The score is organized into three measures, numbered 62, 63, and 64. The Alaúde system uses a six-line staff with letters 'a' and 'r' to indicate fret positions. The Transcrição system uses a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The Adaptação system uses a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, and G#), and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Ex. 13: Compassos 62-64 do *Capriccio*.

A tablatura da passagem acima nos permite observar que o “efeito legato” dos arpejos se efetiva pelo uso de ordens soltas na linha do baixo e ainda com a nota Ré4 que é tocada na segunda ordem solta e com a função de pedal. Se essa passagem fosse tocada ao violão em Ré maior, não seria possível manter o arpejo em quatro notas nem manter esse pedal em corda solta. Mas se observarmos acima a versão para violão desse trecho em Mi Maior, a combinação desse arpejo em quatro notas com o pedal invertido Ré4 na ordem solta pode ser realizada no violão, porque Ré4 agora seria tocada como Mi4 na primeira corda solta do violão, proporcionando, assim, maior legato e uma melhor aproximação idiomática em relação à versão original.

A escolha da digitação para o violão é um fator que deve ser constantemente levado em consideração na adaptação de passagens de arpejos: se um arpejo está disposto em quatro ordens do alaúde, ele deveria ser preferencialmente executado no violão também em quatro cordas para ficar próximo ao resultado da ressonância presente na versão original. Entretanto, passagens de arpejos escritas em cinco ou mais ordens no alaúde podem causar problemas para a adaptação para o violão. No início da cadência do *Capriccio* há a ocorrência de um arpejo disposto em 6 ordens do alaúde:

The image displays three musical staves. The top staff is labeled 'Alaúde (Tablatura)' and contains a sequence of notes with fingerings: 'a', 'a', 'a', 'a', 'g', 'k', 'j', 'k', 'j', 'a'. The middle staff is labeled 'Transcrição (Ré maior)' and shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 8. The bottom staff is labeled 'Adaptação (Mi maior)' and shows a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, and G#) and a time signature of 8. The Adaptação staff includes fingerings: 1, 2, 3, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 0.

Ex. 14: Arpejo na Cadência final do *Capriccio*.

Pode-se notar na tablatura que esse arpejo foi disposto no alaúde essencialmente por ordens soltas e mantendo uma posição fixa na mão esquerda, o que contribui significativamente para o efeito legato e um aumento da tensão harmônica do acorde diminuto em Lá#. Seria impossível executar esse acorde ao violão e em qualquer tonalidade mantendo-o em seis cordas e em posição fixa. Entretanto as cinco primeiras notas desse acorde podem ser tocadas em cinco cordas no violão e mantendo a posição fixa da mão esquerda. Na tonalidade de Mi Maior, a quinta nota é tocada na primeira corda solta Mi4 o que permite maior legato na mudança de posição da mão esquerda, que é necessária para tocar as

últimas notas do motivo. O efeito de legato e de arpejo na passagem pode ser ainda melhor recriado se as quatro últimas notas do motivo (em Mi Maior: Sol4, Lá#4, Dó#5, Mi5), que foram dispostas no alaúde em apenas uma ordem, forem tocadas no violão em três cordas diferentes, como notado na digitação do exemplo acima - apesar dessas últimas notas do motivo não estarem grafadas na tablatura original como um arpejo. Podem-se, então, aproveitar aqui as possibilidades técnicas do violão para recriar o efeito de forma variada, aproximando-se assim do “efeito legato” em Weiss.

Os arpejos constituem, portanto, um importante elemento idiomático na obra de Weiss e também exercem nela a função de produção de dinâmica, como comenta Baron em seu tratado: “O alaudista pode tanger uma corda com muita energia e permitir que o tom vá morrendo imperceptivelmente enquanto ele arpeja, de modo que ele se torna no início mais alto, depois mais suave, o que não pode ser executado no cravo sem muita afetação, uma vez que o músico precisa mudar de um teclado para o outro” (1727: 106, 107).²³

Nesse sentido, ao adaptar os arpejos do alaúde para o violão, deve-se procurar manter o mesmo número de cordas, o que também contribui para a criação de nuances de dinâmica.

3.2. SEQUÊNCIAS DE BLOCO DE ACORDES

Esta característica é principalmente encontrada em obras de Weiss com formas livres e improvisatórias, principalmente em seus prelúdios e fantasias. É quase certo que estes acordes são destinados a serem tocados em forma de arpejos (CRAWFORD, 2007a: X). Baron (1727: 151-152), em seu tratado, exemplifica como um único acorde pode ser tocado em diferentes padrões de arpejos, contribuindo para o caráter improvisatório em peças de forma livre. Para que uma sequência de acordes possa ser tocada em diferentes padrões de arpejos e com o efeito de ressonância similar ao original, é importante manter, na adaptação para o violão, o mesmo número de cordas por acorde como no original. Normalmente, em sequências de bloco de acordes com até 4 notas por acorde, a adaptação para o violão pode ser exequível. Entretanto, no início da cadência do *Capriccio*, existe uma sequência de acordes de cinco ou seis notas que gera dificuldade em sua realização no violão:

²³ Tradução do autor.

Cadência

Alaúde
(Tablatura)

Transcrição
(Ré maior)

Adaptação
(Mi maior)

Ex. 15: Início da Cadência do *Capriccio*.

Ao analisar a passagem acima, os três últimos acordes são compostos de seis notas cada um. Esse fato dificulta a sua execução no violão, sendo necessário excluir uma nota de cada acorde e tocar seus baixos em oitava acima, tanto nas tonalidades de Ré maior ou Mi maior. Entretanto, os quatro primeiros acordes da passagem, que se constituem de cinco notas, podem ser integralmente executados no violão em Mi maior, porque essa tonalidade possibilita o uso de mais cordas soltas do instrumento do que se eles fossem executados em Ré maior, onde ainda não seria possível tocar os dois primeiros acordes em 5 cordas do instrumento. Portanto, a tonalidade de Mi maior é a que adapta melhor essa característica idiomática presente no *Capriccio*.

3.3. UNÍSSONOS E ACCIACCATURAS²⁴

Estes intervalos representam uma característica idiomática amplamente empregada pelos alaudistas barrocos, graças à afinação do alaúde barroco em ré menor, que favorece a performance desses intervalos em cordas adjacentes (FARSTAD, 2000: 179-180). As duas notas que formam o uníssono ou a *acciaccatura* são executadas combinando uma corda solta com uma nota presa com a mão esquerda, efeito facilmente executado no alaúde (FARSTAD, 2000: 181). Quando se adaptam esses intervalos no violão, nem sempre é possível utilizar uma corda solta no instrumento da mesma forma que é utilizado no alaúde e, conseqüentemente, a execução pode tornar-se difícil, com a necessidade de distensão dos dedos da mão esquerda (SIMÃO, 2013: 62-67). Para adaptação desse efeito no violão,

²⁴ O termo *acciaccatura* corresponde ao intervalo de segunda.

Farstad (2000: 180-181) sugere substituir um uníssonos com mordentes e uma *acciaccatura* com uma *appoggiatura* ascendente. Essa solução pode ser empregada em circunstâncias nas quais a combinação entre uma nota presa com outra tocada em corda solta não pode ser realizada, mas a desvantagem nela é uma perda de ressonância e do colorido sonoro presente no original, que ocorre quando se tocam esses intervalos em uma corda no violão ao invés de duas. No *Capriccio* há duas ocorrências da *acciaccatura* Dó#4-Ré4, respectivamente nos compassos 27 e 28:

The image shows three staves of music for measures 27 and 28 of the *Capriccio*. The top staff is labeled 'Aláude (Tablatura)' and contains letters 'e', 'r', 'e', 'e', 'a', 'e', 'r' for measure 27 and 'a', 'a', 'r', 'e', 'e', 'a' for measure 28. The middle staff is labeled 'Transcrição (Ré maior)' and shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom staff is labeled 'Adaptação (Mi maior)' and shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. Both the transcription and adaptation staves show a sequence of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Ex. 16: compassos 27 e 28 do *Capriccio*

Enquanto essas duas *acciaccaturas* são de difícil execução no violão na tonalidade de Ré maior (pelas distensões na mão esquerda), elas são facilmente adaptadas em Mi maior, porque o intervalo transposto formado pelas notas Ré#4-Mi4 então pode ser tocado com a combinação de uma corda presa com uma corda solta, recriando efetivamente na adaptação ao violão o efeito original.

3.4. O USO DE CORDA SOLTA PARA MUDANÇA DE POSIÇÃO

Uma característica técnica apresentada por Smith (1977: 38) e constantemente utilizada por Weiss é a mudança de posição da mão esquerda facilitada pelo uso de cordas soltas, o que também contribui para um maior legato em uma passagem. Como Weiss utilizou constantemente esse efeito dentro de uma mesma obra, é difícil reproduzi-lo completamente na adaptação para o violão: algumas passagens se tornam até mais fáceis na execução nesse instrumento, enquanto outras se apresentam mais difíceis e com reduzida ressonância na adaptação, principalmente porque o violão não possui tantas cordas quanto o alaúde (SIMÃO, 2013: 58-61). A passagem a seguir ilustra a ocorrência dessa característica no *Capriccio*:

Ex. 17: Compasso 33 do *Capriccio*.

A terceira letra *a* na tablatura da passagem (Ré4) proporciona uma fácil mudança de posição da mão esquerda, porque é tocada na segunda ordem solta no alaúde. Se essa passagem for tocada no violão na tonalidade original de Ré Maior, não é possível a realização desse efeito. Porém, a escolha da tonalidade de Mi maior proporciona também aqui a realização dessa característica idiomática, porque a nota resultante da transposição, Mi4, pode ser tocada na primeira corda solta do instrumento. A análise desse exemplo mais uma vez evidencia como é importante escolher uma tonalidade para a transcrição para o violão que possibilite o maior uso de notas tocadas em cordas soltas.

3.5. LIGADOS

Os ligados (ou ligaduras) estão constantemente presentes nas tablaturas para alaúde barroco, assim como nas obras de Weiss, e não significam marcação de frase como nos outros instrumentos, mas representam no alaúde um elemento técnico instrumental (SMITH, 1977: 37). Os ligados possibilitam uma considerável riqueza na articulação e melhor produção de legato, porque duas notas ligadas se conectam mais facilmente do que se elas fossem tocadas individualmente com a mão direita. Cardin, entretanto, aponta que uma determinada passagem em uma obra de Weiss presente em diferentes coleções de manuscritos pode apresentar as notas ligadas de maneira distinta em cada uma de suas respectivas fontes. No *Capriccio*, por exemplo, isso ocorre no terceiro tempo do compasso 10, cujas respectivas notas, no manuscrito de Londres, estão ligadas de forma diferente em relação aos manuscritos de Varsóvia. Ele alerta que esses ligados tinham mais função de um apelo visual à notação que propriamente de representar uma específica articulação:

Parece que no repertório de alaúde no século XVIII, exceto em casos especiais, os ligados tinham importância secundária em relação às notas reais, proporcionando ao gesto musical um acessório opcional, deliberadamente impreciso, e que davam principalmente, e de maneira mais destacada, uma importante contribuição ao fluxo visual da caligrafia. Isso poderia explicar os diferentes estilos de cópias, sendo que alguns copistas usavam os ligados com pouca frequência enquanto outros guarneciam o manuscrito com alguns. Outros copistas, ainda, tinham tendência a produzir grandes gestos caligráficos que ligavam apenas duas notas enquanto seus colegas usavam curvas minúsculas de tinta para combinar várias notas ou, como foi visto no exemplo anterior, desprezavam a colocação do sinal ao ponto de romper a lógica da execução por conta, pura e simplesmente, da elegância da caligrafia. Isso conduz ao hábito moderno, visualmente orientados como somos, a executar esses ligados de maneira incorreta, e, na verdade, de maneira totalmente contrária à intenção do compositor. (Cardin, 2014: 50).²⁵

Por isso, Cardin (2014: 50) sugere que uma edição moderna das obras de Weiss, tanto para alaúde quanto em transcrição para violão, deveria apresentar, em relação aos ligados, uma solução que melhor contribuísse para a fluidez da execução, mesmo que para isso seja necessário excluir ou adicionar determinados ligados: o critério de decisão de quais ligados devem ser usados está mais aliado a uma extensiva prática desse artifício técnico que puramente a uma abordagem musicológica. Sendo assim, o intérprete atual pode ter a liberdade de escolher os ligados que melhor dão fluidez ao discurso musical. Pode-se também levar em consideração as palavras de Baron (1727: 141) em seu tratado para o uso desse artifício técnico, quando ele diz que os ligados se produzem muito naturalmente e em uma *singing manner* no alaúde.

É importante também levar em consideração que normalmente as cordas do violão são mais tensas que as do alaúde, o que torna mais difícil a execução de ligados no violão. Além disso, a diferença de afinação entre esses instrumentos faz com que os ligados tenham que ser readaptados no violão. É necessário avaliar, portanto, quais ligados realmente favorecem, no violão, a produção do legato e quais ligados presentes na versão original podem caracterizar uma determinada articulação. O exemplo a seguir apresenta uma passagem em que os ligados presentes na tablatura contribuem para um maior legato e para uma clareza na articulação, tendo esses mais uma função musical que propriamente de embelezar a notação, como comentado acima por Cardin:

²⁵ Tradução do autor. O original lê: “It would seem that, except for special cases, the slurs were of secondary importance to the actual notes in the 18th century lute repertoire, providing an optional, deliberately imprecise adjunct to the musical gesture, and were providing first and foremost an important contribution to the visual flow of the calligraphy. This would account for the different copying styles, with some copyists using infrequent slurring while others would garnish the manuscript with some. Still other copyists were prone to enormous calligraphic gestures that slurred only two notes while their colleagues would use the tiniest of ink curves to combine several notes, or, as seen in the previous example, neglect the sign positioning to the point of breaking the performance’s logics in the sake of pure calligraphic elegance. This often leads to the modern habit, visually oriented as we are, of performing these slurs incorrectly, and indeed often in a manner completely at odds with the intention of the composer.”

Ex. 18: compassos 59-60 do *Capriccio*

Aqui também a tonalidade de Mi maior mostra-se mais favorável para a adaptação desses ligados porque no compasso 59 as notas podem ser ligadas nessa tonalidade exatamente como na versão original, utilizando cordas soltas, expressando assim da melhor maneira a intenção musical do trecho.

Existem passagens nas tablaturas de Weiss que contém motivos melódicos que são tocados no alaúde em duas ordens adjacentes e cujas notas podem soar umas sobre as outras, como no efeito de um arpejo. Pela diferença de afinação, muitas vezes não é possível adaptar no violão exatamente esse fenômeno sonoro, porque as duas notas tocadas em ordens adjacentes no alaúde deverão eventualmente ser tocadas na mesma corda do violão. Aqui também o uso do ligado na adaptação para o violão pode servir como solução para aproximar-se do efeito de legato observado na versão original, como ilustrado no exemplo abaixo:

Ex. 19: compasso 68 do *Capriccio*.

3.6. PEDAL

Na música de Weiss um ponto de pedal pode ter a função de aumentar a tensão harmônica ou pode ser o próprio ponto culminante em uma obra (NEU, 1995: 94-96). Através da constatação desse efeito nas tablaturas de Weiss, observa-se que os pedais, que estão mais frequentes nas linhas dos baixos, são executados com o uso de cordas soltas, assim possibilitando que a mão esquerda fique livre para apertar notas de outras vozes ou acordes. Ao adaptar no violão pedais do baixo ou invertidos nas linhas superiores, a escolha da tonalidade é muito importante, a fim de proporcionar sua execução também em cordas soltas desse instrumento ou, se o pedal tiver que ser executado no violão em uma nota presa, a adaptação deve permitir o uso de uma digitação que não exija uma frequente mudança de posição da mão esquerda para que o efeito legato se mantenha (SIMÃO, 2013: 73-78).

No *Capriccio* há a ocorrência de pedais no baixo em pequenas passagens, como por exemplo entre os compassos 36-37, 59-60, entre outras, os quais podem ser bem adaptados em ambas tonalidades de Ré maior ou Mi maior. Entretanto, a passagem de arpejos entre os compassos 62 a 64 que foi apresentada acima no Ex. 13, contém na tablatura a nota Ré4 que é tocada na segunda ordem solta no alaúde, representando um pedal invertido na linha intermediária do arpejo. Como Ré4 é tocado como nota presa, não seria possível realizar esse efeito de pedal na tonalidade original de Ré maior, mas na tonalidade de Mi Maior essa nota passa a ser Mi4 que é tocada na primeira corda solta do violão e assim reproduzindo o efeito de pedal observado na versão original.

3.7. ORNAMENTAÇÃO

Baron comenta o significado dos ornamentos no alaúde, afirmando que a voz humana é a fonte de inspiração para eles:

Isto consiste em uma destreza da mão que é determinada pelo bom senso, e que imprime a um tom sua energia apropriada pressionando-o ou vibrando-o, de maneira que quando o executante ornamenta os tons médios, alguns dos quais contém a melodia, a música pode emergir livremente e fluir de um modo cantante. Todos os instrumentos devem emular a voz humana bem cultivada (1727: 140).²⁶

Os ornamentos representam uma importante característica idiomática na música para alaúde barroco, porque eles compensam a carência de sustentação sonora, expressam afetos e ainda decoram a

²⁶ Tradução do autor.

música (FARSTAD, 2000: 124). Os principais ornamentos utilizados por Weiss são as appoggiaturas e *port de voix*, os trinados, os mordentes e os vibratos (FARSTAD, 2000: 126). Estes ornamentos do alaúde não podem ser sempre executados fluentemente no violão por causa da diferença de afinação entre esses instrumentos e também da combinação dos ornamentos com as outras características idiomáticas na obra do compositor. Como uma alternativa de adaptação, poderia ser também utilizada no violão a técnica de ornamentos tocados em duas cordas, em que duas notas do ornamento são tocadas em cordas adjacentes nesse instrumento (SIMÃO 2013: 88-91).

Também é essencial enfatizar que os alaudistas barrocos tocavam com mais ornamentos do que aqueles escritos na tablatura e que era esperado que eles improvisassem usando ornamentos para expressarem a criatividade pessoal em cada nova performance (CARDIN, 2014: 42). Baron também comenta a autonomia que um executante deveria considerar no uso dos ornamentos:

Entretanto não se deve pensar que todos eles [os ornamentos]²⁷ estejam indicados aqui, porque muitos podem não estar indicados e podem também ser inventados e executados [de maneira casual]²⁸. Os melhores ornamentos dependem da criatividade do executante e da maneira como ele os produz. Ele deve, de forma alternada, moderar ou forçar o som do alaúde de maneira a não exceder a natureza do instrumento – não podemos fornecer regras rígidas para isso. Cada executante tem que julgar por si mesmo qual o tipo de afeto que ele deseja expressar com este ou aquele ornamento (1727:144).²⁹

Sendo assim, o violonista deve considerar a recriação dos ornamentos no violão, omitindo-os ou acrescentando novos, de acordo com suas possibilidades técnicas e seu conhecimento da performance da música barroca (SIMÃO, 2013: 91). Como o *Capriccio* de Weiss é uma obra essencialmente polifônica, com uma textura concisa, há pouco espaço para a inserção de novos ornamentos. Os poucos ornamentos que estão notados na tablatura da obra podem ser realizados tanto nas tonalidades de Ré maior quanto na de Mi maior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise dos exemplos estudados nesse artigo, evidenciam-se quais são os elementos idiomáticos presentes no *Capriccio* e como eles se adaptam melhor ao violão na transcrição em Mi maior, apesar da história da interpretação dessa obra ao violão moderno apontar que a tonalidade original de Ré maior tenha sido mantida em praticamente quase todas as transcrições nas últimas décadas. Isso não significa, porém, que a execução da obra em Mi maior seja em sua totalidade mais

²⁷ Nota do tradutor.

²⁸ Idem.

²⁹ Tradução do autor.

fácil do que se ela fosse executada em Ré maior: há algumas passagens em que as posições da mão esquerda seriam mais fáceis de executar na tonalidade de Ré Maior, por exemplo, entre os compassos 17 a 21, ou entre os compassos 53-54. Entretanto, o emprego da tonalidade de Mi maior permitiu uma maior proximidade entre a afinação do violão e a do alaúde, através da transposição em um tom acima, o que possibilitou que elementos tão característicos da obra de Weiss, como os arpejos, acordes, *acciaccaturas* e pedais - que ocorrem principalmente nas cordas agudas – fossem realizados de forma satisfatória na transcrição que está em anexo.

Esse processo de transposição do *Capriccio* de Weiss em um tom acima para que melhor se acomode ao violão, sem haver necessidade de uma grande alteração na afinação convencional desse instrumento, pode ser aproveitado também para a transcrição de outras obras suas. Isso não significa, porém, que todas as obras do compositor deveriam ser transcritas para o violão dessa forma: é preciso analisar a ocorrência de todas as características idiomáticas em uma determinada obra e em qual tonalidade elas podem ser melhor reproduzidas no violão. Como Weiss empregou constantemente o uso das ordens soltas do alaúde para a criação desses elementos, é importante buscar na transcrição para o violão uma tonalidade que possa fazer o maior uso possível de cordas soltas.

Em suma, a apresentação desse artigo e da partitura da transcrição do *Capriccio* contribui para os avanços na área de pesquisa relacionada à performance das obras de Weiss no violão e serve de incentivo para que os violonistas transcrevam e executem mais obras desse compositor.

AGRADECIMENTOS

Markus Lutz, Michel Cardin, Sandra Maria Bueno e The Lute Society of America

REFERÊNCIAS

BARON, Ernst G. *The study of the lute*. Versão em inglês de Douglas Alton Smith do tratado *Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten* (1727). Redondo Beach: Instrumenta Antiqua Publications, 1976.

BORGES, Rafael G. *O uso de scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: Transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

BOYD, Malcolm. Arrangement. In: SADIE, Stanley (editor). *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London: Macmillan Publishers Limited, Vol. 2, 2001, pp. 65-71.

BURLEY, Raymond (Ed.); Weiss, Silvius Leopold. *Anthology of selected pieces*. Mainz und London: Schott, 1993. Partitura.

CARDIN, Michel. Weiss' Capriccio Restored. *LSA Quarterly*, Minneapolis, Vol. 38, nº. 4200, pp. 15-19, 2003.

CARDIN, Michel. *The London Manuscript unveiled: 12 Analysis Conclusions*. 2014. Disponível em <<http://brilliantclassics.com/media/965237/95070-Weiss-COMLETE-Liner-notes-Download.pdf>>. Acesso

em 20.11.2015.

CARDOSO, R. D. C. *Repertório barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

CHIESA, Ruggero (Ed.); Weiss, Silvius Leopold. *Intavolatura di liuto: Trascrizione in Notazione Moderna di Ruggero Chiesa conforme all'originale del British Museum*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1967. 2 Volumes. Partitura.

CRAWFORD, Tim (Ed.). *The Moscow Weiss' Manuscript*. Columbus: Editions Orphée, 1995.

CRAWFORD, Tim (Ed.). *Silvius Leopold Weiss – Sämtliche Werke für Laute*. Band 5. Teil 1. Kassel: Bärenreiter, 2002.

CRAWFORD, Tim (Ed.). *Silvius Leopold Weiss – Sämtliche Werke für Laute*. Band 7. Kassel: Bärenreiter, 2007.

FARSTAD, Kejtil. *German Galant Lute Music in the 18th Century*. Tese de Doutorado. Studies from the Department of Musicology, University of Göteborg No.58, Göteborg, 2000.

FREIMUTH, Michael; LEGL; Frank, LUTZ, Markus (Ed.): *Lautenmusik aus Schloss Robrau. Werke von Silvius Leopold Weiss und anderen*. Frankfurt/Main: Deutsche Lautengesellschaft e.V, 2010.

GARDEN, Greer. Port de voix. In: Sadie, Stanley (editor). *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Segunda Edição. London: Macmillan Publishers Limited, Vol. 20, 2001. P. 184.

HOFFMAN-ERBRECHT, Lothar. *Der Lautenist Silvius Leopold Weiß und Johann Sebastian Bach*, in: *Gitarre & Laute Magazine*, 6/1987, pp. 19-23.

KÄPPEL, Hubert. *Die Technik der modernen konzert Gitarre*. Brühl: AMA Musikverlag, 2011.

KOONCE, Frank (Ed.). Johann Sebastian Bach. *Johann Sebastian Bach. The Solo lute Works*. San Diego: Neil A. Kjos Music Company, Second Edition, 2002.

KRAUSE, Ansgar. *Weiss: 6 Stücke*. Mainz: Schott Music, 2011. Partitura.

LUNDBERG, Robert. The German Baroque Lute, 1650 to 1750. *Journal of the Lute Society of America*, Minneapolis, Vol.32, pp. 1-34, 1999 [a].

LUNDBERG, Robert: Weiss's Lutes: The Origin of the 13-Course German Baroque Lutes. *Journal of the Lute Society of America*, Minneapolis, Vol. 32, 1999, pp. 35-66 [b].

NEU, Ulrike. *Harmonik und Affektgestaltung in den Lautenkompositionen von Silvius Leopold Weiß*. Frankfurt (Main): Peter Lang, 1995.

RAGOSSNIG, Konrad. *Handbuch der Gitarre und Laute*. Mainz: Schott, 2003.

RINEHART, Alan (Ed.); Weiss, Silvius Leopold. *The Moscow 'Weiss' Manuscript: M.I. Glinka State Central Museum of Musical Culture, MS 282/8: Transcribed and edited by tim Crawford*. Columbus: Editions Orphée, 1995. Partitura.

REILLY, Edward; SMITH, Douglas Alton & CRAWFORD, Tim: Weiss (2) Silvius [Sylvius] Leopold Weiss. Em: Sadie, Stanley (editor): *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, Vol. 27, pp. 253-257.

SCHLEGEL, Andreas. *Die Laute in Europa*. Menziken: The Lute Corner, 2006.

SIMÃO, André Freitas. *The process of arranging Silvius Leopold Weiss' solo lute works for guitar from the Robrau collection*. Dissertação de mestrado, Universität Mozarteum Salzburg, 2013.

SMITH, Douglas Alton: *The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss*. Tese de Doutorado. Department of Music of Stanford University, 1977.

Capriccio

(SW 91.2, SW 25*)

S.L.Weiss

Transcrição para violão: André Simão

Alaúde (Tablatura)

Violão

Al.

V.

Al.

V.

Al.

V.

70

Al. *e e f* *r b r a* *r r e* *b r a* *b a r* *r a e r*

V. VII-
IV-
IV-
II

73

Al. *r r e r e r e* *a e r* *e a e a* *a e r e r e r a e*

V.

76

Al. *r a a* *r r* *a a a a a* *a a r a a a k* *i*

V. Cadência

77

Al. *h h e f g* *a r e r* *e r e a* *a r a b r r a*

V. IX

78

Al. *e r a a* *e r a* *a e r r e* *a a b a a*

V. II