

PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO DA *PAULISTANA Nº 2*, DE CLÁUDIO SANTORO, PARA VIOLÃO E VIOLÃO BRAHMS

TRANSCRIPTION PROCESS OF PAULISTANA NO. 2 BY CLÁUDIO SANTORO FOR GUITAR AND BRAHMS GUITAR

Gustavo Silveira Costa
Universidade de São Paulo
gscosta@gmail.com

Fernando Donizete Genari
Universidade de São Paulo
fergenari@gmail.com

Vitor Botelho Sampaio
Universidade de São Paulo
vitorbotelhoss@gmail.com

Resumo

A *Paulistana Nº 2* para piano, de Claudio Santoro, foi escrita em 1953, usando elementos da catira, uma dança (com bater de palmas e pés) acompanhada pelo canto e pela viola caipira. O artigo tem como objetivo apresentar o processo de transcrição da *Paulistana Nº 2* para *duo* de violão e “violão Brahm” (violão de oito cordas), por meio da descrição dos procedimentos empregados nas adaptações necessárias, incluindo exemplos do texto original e das partituras transcritas. Além de ampliar o repertório para essa formação de *duo* de violões, esta transcrição busca transportar a obra para um novo âmbito sonoro, capaz de desvelar a sonoridade pretendida pelo compositor, ressaltando a inspiração caipira da obra pianística, cujas texturas rítmicas remetem-se claramente aos *rasgueados* típicos do acompanhamento da catira, recursos exclusivos dos instrumentos de cordas dedilhadas, como a viola caipira e o violão.

Palavras-chave: *Duo* de violões; Transcrição; Claudio Santoro; Folclore.

Abstract

The work entitled *Paulistana No. 2* for piano, composed by Claudio Santoro in 1953, uses elements from *catira*, a folkloric dance (with clapping and foot-tapping) accompanied by the singing and playing of the *viola caipira*. The article aims to present the process of transcribing the *Paulistana N^o 2* for two guitars (six-string guitar and Brahm's guitar - eight-string guitar), by describing the procedures employed in the necessary adaptations, including examples from the original text and from the transcribed scores. Seeking to expand the repertoire for guitar duo formation, this transcription tries to transport the work to a new sound scope, capable of revealing the sonority intended by the composer, emphasizing the rural inspiration of the piano work, whose rhythmic textures are clearly reminiscent of the *rasgueados* as in *catira* accompaniment, resources exclusive to strummed string instruments such as the *viola caipira* and the guitar.

Keywords: Guitar Duo; Transcription; Claudio Santoro; Folklore.

Introdução

As práticas de transcrever e adaptar composições para formações diversificadas são comuns ao ofício de músicos instrumentistas, tanto pela necessidade de ampliação do repertório quanto pelo livre exercício inventivo. Em especial, a transcrição é uma prática frequente entre violonistas e cumpre um papel relevante na consolidação de seu repertório desde o século XIX.

As práticas de transcrições e adaptações de composições musicais para outros meios de expressão, que sejam instrumentais ou vocais, camerísticas ou sinfônicas, remontam aos primórdios da música instrumental, ou seja, pelo menos desde a Idade Média, senão antes, pois é inerente ao ofício de músico (quer seja na atividade de compositor quer de intérprete) o contínuo dimensionamento de novas possibilidades performáticas. Mais recentemente, o violão tem sido um dos instrumentos entre aqueles que mais requerem esse exercício (COSTA, 2006, p. 1).

A primeira fase da prática de transcrição para violão remonta ao século XIX e tem como característica o foco no repertório operístico, como é o caso das transcrições feitas por Fernando Sor (1778-1839) e Mauro Giuliani (1781-1829). A segunda fase inicia-se com o espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), concomitante à consolidação dos padrões estruturais do violão moderno pelas mãos do luthier Antonio Jurado Torres (1817-1892). A inclinação para o repertório pianístico é notável neste período. Dois discípulos de Tárrega, Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980), em sua abordagem da chamada “Escola de Tarrega”, expandem as possibilidades de transcrição para violão, entre elas, a do *duo* de violões. A terceira fase tem como figura central o violonista Andres Segovia (1893-1987), que rompe com a tradição de intérprete-compositor ao colaborar e encomendar obras para compositores não-violonistas. A partir de Segovia, a transcrição de obras do período barroco, em especial as de Domenico Scarlatti (1685-1757) e Johann Sebastian Bach (1685-1750), tornam-se paradigmáticas no repertório das transcrições para violão (GLOEDEN; MORAIS, 2008, p. 73).

A partir de então, a tradição de transcrição para violão tornou-se usual por parte de praticamente todos os grandes nomes do violão no século XX e surgem diversos *duos* de violão que se utilizaram de transcrições para compor os programas de seus concertos, como são os casos dos *duos* Ida Presti (1924-1967) e Alexandre Lagoya (1929-1999), Jorge Martinez Zarate (1923-1993) e Graziela Pomponio (1926-2006), bem como os irmãos Sérgio (1948) e Eduardo Abreu (1949).

Atualmente, podemos nos localizar na quarta fase, estando o violão amplamente consolidado ao redor do mundo e com seu leque de possibilidades bem diversificado, como mencionado por Gloeden e Morais (2008, p. 74):

Podemos situar a quarta fase no tempo de atividade da geração atual, um momento em que o violão, que já era um dos instrumentos mais cultivados em todo o mundo, estende ainda mais o seu campo de atuação e influência a diferentes regiões geográficas, novos repertórios musicais e novas atitudes frente ao próprio instrumento.

O violão Brahm, de oito cordas, desenvolvido pelo luthier David Rubio em parceria com o violonista Paul Galbraith, em 1994, surge com a iniciativa de transcrever as "Variações sobre um tema original, op. 21" de Johannes Brahms para violão. (GALBRAITH, [s. d.]). Contendo uma corda mais grave e uma mais aguda, em relação ao violão de seis cordas, a vasta maioria do repertório deste violão é composta por transcrições de obras originais para outros instrumentos, como é o caso da maior parte da produção discográfica de Paul Galbraith (sonatas para teclado de Haydn, obras de Ravel e Debussy, as *Sonatas e Partitas* para violino de Bach, obras para alaúde de Bach, entre outros). Sendo um instrumento moderno, a consolidação de seu repertório ainda está em processo, seja *solo*, seja em conjunto.

Inserido no contexto das práticas de transcrição para a ampliação do repertório de *duo* de violões, este trabalho tem como objetivo apresentar o processo de adaptação envolvido na transcrição para violão de seis cordas e violão Brahm da *Paulistana N° 2*, de Claudio Santoro, original para piano *solo*.



Figura 1 - Violão Brahms (Rogério dos Santos 2000), com o qual se realizou este trabalho.

Fonte: elaboração própria.



Figura 2 - Violão de seis cordas (Jorge Menezes 2021), com o qual se realizou este trabalho.

Fonte: elaboração própria.

Claudio Santoro

No catálogo de obras de Claudio Franco de Sá Santoro (Manaus, 23-11-1919 - Brasília, 27-03-1989), constam mais de 400 obras, abrangendo praticamente todos os gêneros da música de concerto: 14 sinfonias, várias peças de câmara e *solo* para instrumentos diversos, música eletroacústica, uma ópera, música para cinema e outros trabalhos. Além de compositor, desenvolveu outras atividades no âmbito musical.

Claudio Franco de Sá Santoro [...] foi um dos mais inquietos e polivalentes músicos de nosso tempo. Menino prodígio, inspirado criador e brilhante intérprete, dinâmico organizador, lúcido pedagogo e incansável pesquisador, desenvolveu nacional e internacionalmente intensa atividade como compositor, regente, professor, organizador, administrador, articulista, jurado, representante brasileiro em conferências e organizações internacionais, tendo sido convidado de diversos Governos e instituições estrangeiras (SANTORO, [s.d.]).

Entre seu prolífico legado musical, constam oito obras para violão, sendo quatro peças *solo*, dois trios para violão, viola e flauta, uma peça para solista e orquestra e uma música de ação cênica. Infelizmente, não consta nenhuma peça para *duo* de violões. Por outro lado, as obras para piano estão entre as mais privilegiadas pelo compositor, sendo um total de 130 peças variadas.

Santoro foi vencedor de inúmeros prêmios e condecorado dentro e fora do Brasil. “Também foi regente convidado das maiores orquestras do mundo, como a Filarmônica de Leningrado, Estatal de Moscou, RIAS Berlin, ORTF Paris, OSSODRE Montevidéu, Beethovenhalle Bonn, Sinfônica da Rádio de Praga, Filarmônica de Bucarest, Sinfônica de O Porto, Filarmônica de Sofia, PRO ART (Londres), Île de France (Paris), Sinfônica da Rádio de Leipzig, Sinfônica de Magdeburg, Filarmônica de Varsóvia etc., além de todas as orquestras brasileiras” (SANTORO, [s.d.]).

Ainda jovem, ocupou a cadeira de primeiro violino da Orquestra Sinfônica Brasileira e participou do grupo Musica Viva. Nesse mesmo

período, estudou com Hans Joachim Koellreuter e teve contato com o recente dodecafonismo. Em 1944, filiou-se ao Partido Comunista. Em 1946, surgiu a oportunidade de concorrer a uma bolsa de estudos na *Guggenheim Foundation*, para estudar composição nos Estados Unidos. Contudo, a sua filiação ao partido comunista tornou-o *persona non grata* em território estadunidense e impediu-lhe a residência no país. Em 1947, teve a oportunidade de estudar com Nadia Boulanger em Paris.

O seu retorno ao Brasil em 1949 está associado a uma revisão em seu modo de escrever música, com uma maior inclinação para o folclore e para expressões brasileiras. Desse período, destacam-se as sete *Paulistanas* para piano, com duração total de aproximadamente vinte minutos, coleção que se obteve popularidade dentro de sua produção (MARIZ, 2005, p. 306). A segunda obra deste ciclo compõe o *corpus* deste trabalho.

A série de sete peças para piano intitulada de *Paulistanas* foram compostas no ano de 1953 por Claudio Santoro. Numeradas de maneira sequencial, essa coleção traz em seu cerne as características de uma nova poética adotada pelo compositor, pautada nas premissas defendidas no Congresso de Praga e pelo Realismo Socialista. Para atender a esta nova realidade estético-musical, Santoro renuncia o experimentalismo e as técnicas atonais até então amplamente utilizadas e passa a empregar elementos do folclore de forma direta ou estilizada em suas composições.

Uma possível fusão entre dodecafonismo e nacionalismo no Brasil mostrou-se inviável na década de 1940, pois certos princípios básicos da música folclórica como contorno melódico sinuoso, modalismo e repetição de células rítmico-melódicas eram incompatíveis com o rígido sistema de doze sons recentemente estabelecido pela Segunda Escola de Viena (HARTMANN, 2010, p. 56).

A *Paulistana N° 2* recebe a indicação de *tempo di catira*, uma alusão direta à temática inspiradora da peça, o *cateretê* ou *catira*, dança tradicional caipira do interior de São Paulo. O *Cateretê* é uma dança “dos tupis aproveitada por Anchieta no seu trabalho de catequese” (VILELLA, 2017, p. 279). Escrita nos modos Jônio e Lídio, a

peça concentra-se em Ré bemol maior e apresenta uma estrutura formal dividida em A-B-C-A/coda. A secção A inicia-se em 4/8 com um padrão de mãos alternadas resultantes em uma figuração rítmica sincopada. “A escolha da fórmula de compasso, 4/8, adotada pelo compositor não é arbitrária, e sim condizente com a representação adequada ao ritmo de dança” (GERBER, 2003, p. 11).

Transcrevendo a *Paulistana* Nº2

Após o exame da partitura, optou-se por procedimentos de transcrição tendo como base os seguintes estudos: a tese de doutorado intitulada *Transcribing for guitar: a comprehensive method*, de Daniel Wolf (1998); a dissertação de mestrado, *O Processo de Transcrição para Violão de Tempo di Ciaccona e Fuga de Béla Bartók*, de Gustavo Silveira Costa (2006); a prática de transcrição para duo de violões desenvolvida por Sérgio Abreu, presente na dissertação de mestrado *Sérgio Abreu: Sua herança poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão*, de Luciano César Moraes (2007); e na descrição dos princípios utilizados por Miguel Llobet, em suas transcrições para duo de violão, presente no artigo *Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas*, de Edelson Gloeden e Luciano César Moraes (2021). Os procedimentos adotados foram os seguintes:

1. Transposição e compressão da tessitura;
2. Deslocamento de oitavas;
3. Cruzamento das vozes;
4. Redisposição de notas;
5. Omissão de notas;
6. Alternância da melodia;
7. Adaptação da textura com recursos instrumentais específicos.

Transposição e compressão da Tessitura

Ao abordar peças originais para teclado, é comum se deparar com a diferença de tessitura entre os instrumentos. No caso da transcrição para violão ou *duo* de violões, é necessário comprimi-la. Isso acontece de forma recorrente, como aponta Wolf (1998, p. 74):

A tessitura do piano atinge mais de sete oitavas, enquanto a do violão somente três oitavas e uma quinta. Portanto, a maioria das transcrições para violão de obras para teclado terão de comprimir o registro transpondo os baixos ou a linha superior uma ou mais oitavas acima ou abaixo respectivamente (tradução nossa).

The image shows a musical score for piano and guitar. The piano part is written in the upper staves, and the guitar part is in the lower staves. The piano part features a high register with notes marked '8va'. A specific note in the piano part is highlighted with a red box and labeled 'Réb 7'. The guitar part includes markings such as 'apressando' and 'pouco a pouco'.

Figura 3 - Nota mais aguda: Réb7

Os acidentes ocorrentes indicam a região tonal de Ré bemol maior, o que tornaria impossível a execução em dois violões. Para esta transcrição, a tessitura original foi adequada ao violão por meio da transposição de um semitom ascendente: essa alteração viabilizou o uso frequente de cordas soltas, tanto no violão de seis cordas, quanto no de oito cordas. A afinação do violão de seis cordas foi mantida (Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi, da primeira à sexta corda). No entanto, tendo em vista o maior uso de cordas soltas no de oito cordas, foi utilizada a seguinte *scordatura*: Sol, Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Ré, Lá (da primeira à oitava corda: em

relação afinação mais usada no violão Brahms, a primeira e a sétima corda foram afinadas um tom abaixo).

Mesmo ajustando a região tonal para favorecer o uso de cordas soltas, nota-se que a tessitura da obra original não pode ser alcançada em nenhum dos violões.

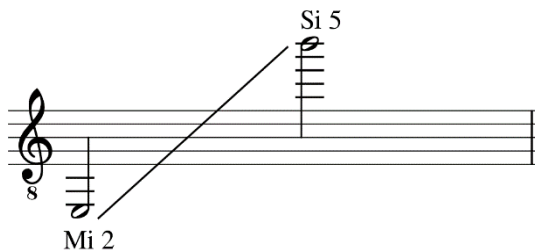


Figura 4 - Tessitura do violão de seis cordas.

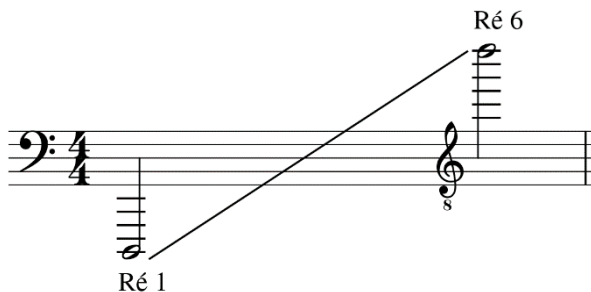


Figura 5 - Tessitura do violão Brahms.

Assim, mesmo após a transposição, foi necessário comprimir a tessitura de alguns compassos e, para isso, foram adotados os procedimentos abordados a seguir.

Deslocamento de oitavas

Como em alguns compassos o texto original excedia a tessitura dos violões, foi utilizado o procedimento descrito por Wolf como “*octave displacement*” (WOLF, 1998, p. 204). Do compasso 81 ao compasso 85, foi necessário transpor as notas uma oitava abaixo, devido à inviabilidade de execução aos violões da nota Ré7 do compasso 80. Porém, a clave de sol superior da partitura original foi deslocada duas oitavas abaixo somente neste compasso, causando uma inversão do sentido melódico ao manter a nota Ré5 na mesma altura nos compassos 80 e 81. Como do compasso 81 ao 85 há uma ponte entre a secção C e a secção A, caracterizada pela repetição do mesmo acorde e motivo rítmico, o deslocamento para uma oitava inferior com a inversão melódica não implicou em prejuízo ao texto, uma vez que os aspectos texturais e fraseológicos do trecho foram preservados.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 78 to 85. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measures 78 and 79 are marked with a dynamic of *sf* and a tempo marking of *apressando*. Measures 80 and 81 are marked with a dynamic of *sf* and a tempo marking of *pouco a pouco*. Measures 82, 83, 84, and 85 are marked with a dynamic of *sf* and a tempo marking of *a tempo*. The score is divided into two systems. The first system covers measures 78 to 85, and the second system covers measures 84 to 85. A red box highlights measures 81 to 85, indicating an octave displacement of the upper staff. The lower staff continues with the same rhythm and dynamics. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Figura 6 - Original para piano.



Figura 8 - Original para piano, compasso 13



Figura 9 - Original para piano, compasso 21



Figura 10 - Transcrição, compasso 13.



Figura 11 - Transcrição, compasso 21.

No compasso 67, foi necessário alternar a melodia entre os violões, uma vez que, a partir desse compasso, o violão de seis cordas não possui as notas que compreendem a tessitura necessária até o final da seção. A melodia que se inicia no compasso 59 é entrecortada no compasso 67 por uma frase no baixo como uma espécie de ponte, o que favorece a alternância da melodia entre os instrumentos. Este é um procedimento usual em transcrições para dois violões, como é o caso da transcrição de *Evocacion*, de Miguel Llobet (WOLF, 1998, p. 249). Um aspecto relevante deste tipo de procedimento é o carácter estereofônico conferido à obra pela transcrição, que só é possível uma vez que a música é executada em mais de um instrumento.

A partir do compasso 69, a melodia está escrita em oitavas no texto original, o que é de fácil execução ao piano, mas inviável ao violão, uma vez que a nota mais aguda da oitava excede a tessitura dos violões. Dessa forma, foi necessário omitir a oitava superior.

59 Lento

65 *f rit.*

69 *ff*

Figura 12 - Original para piano, compassos 59 ao 72

59 *Lento* ②

65 rit. *f*

69 *ff* 3

Figura 13 - Transcrição, compassos 59 ao 72.

O mesmo procedimento foi utilizado em outros trechos que continham linhas melódicas em oitavas, que, mesmo sendo compreendidas na tessitura dos violões, seriam de execução inviável devido à velocidade.

A secção que apresentou maior necessidade de interferência no texto original foi a *Coda*. A partir do compasso 90, ocorre uma rápida modulação de meio tom descendente, no original de Ré bemol maior

para Dó maior e na transcrição de Ré maior para Dó sustenido maior. A tonalidade de Dó sustenido é pouco recorrente na literatura do violão pela carência na disponibilidade de cordas soltas. Para transcrever estes compassos, foi necessário fazer uso dos procedimentos de omissão, redistribuição de notas e cruzamento das vozes.

O critério para omissão e distribuição das notas baseou-se na maneira equânime entre os instrumentos, de forma que pudessem ser executadas com êxito e fluidez, preservando a melodia e a harmonia e omitindo as notas oitavadas de inviável execução. Por toda a *Coda*, o pentagrama superior foi deslocado uma oitava abaixo: esse procedimento possibilitou que, mesmo com a omissão de notas, os intervalos de segunda (característicos da harmonia) fossem preservados na distribuição entre os violões.

84 *a tempo*

Dal S
al

89

93 *apressando poco*

V. FLAUTA

V. FLAUTA

137-Cembra

Figura 14 - Original para piano.

a tempo D.S. al Coda C CVI

84

89 CIV

93 CVII

apressando poco

Figura 15 – Transcrição.

Adaptação da textura com recursos instrumentais específicos

Como mencionado, a *Paulistana N° 2* recebe a indicação de *tempo di catira*, uma alusão direta à temática inspiradora da peça, o *cateretê* ou *catira*, dança tradicional caipira do interior de São Paulo. Esse ritmo é comumente executado pela viola caipira usando a técnica do *rasgueio*. Em vários momentos, é possível identificar na obra uma textura remanescente do ritmo. Nesse sentido, essa técnica, característica

de instrumentos de corda dedilhada, mostrou-se mais adequada para a execução, como é o caso de toda primeira seção e da *Coda*.

O uso da vasta gama de timbres do violão para mimetizar outros instrumentos remonta as práticas de Fernando Sor (CAMARGO, 2005, p. 28), amplamente usada no repertório do instrumento. Para esta transcrição, a escolha de digitações específicas de mão esquerda e direita tem como resultado um melhor aproveitamento de timbres e a conferência de um caráter “orquestral” à interpretação, como é o caso do uso do toque apoiado na quarta corda pelo primeiro violão na melodia dos compassos iniciais, produzindo um som mais encorpado, advindo da característica das cordas encapadas somada ao posicionamento da mão direita mais próxima ao cavalete, o que se repete em toda a segunda seção, projetando um som metálico e “anasalado”, podendo ser associado à sonoridade da viola caipira, cujas cordas são de metal.

Outro recurso característico do violão são os harmônicos naturais, que foram utilizadas no violão 2 do compasso 77 ao 80, sendo a única forma de viabilizar a execução deste trecho: a mão esquerda segue pressionando as cordas e sustentando o acorde, enquanto a mão direita executa o harmônico.

73

78

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

apressando

pouco a pouco

Figura 16 - Original para piano.

73

M.D. - -
harm. ①

78

apressando pouco a pouco

Figura 17 – Transcrição.

O piano naturalmente tem uma capacidade de sustentação das notas superior à do violão, mas o recurso do pedal amplia ainda mais essa diferença. Em alguns trechos, há notas cujas durações excedem a capacidade de sustentação no violão. Portanto, elas tiveram que ser encurtadas em nossa transcrição para uma notação mais fiel às limitações do instrumento, como é o caso dos baixos do compasso 42 ao compasso 58.

42

46

Figura 18 – original para piano.

42

46

Figura 19 – Transcrição.

Considerações finais

Apesar de sua vasta produção musical, Cláudio Santoro não chegou a dedicar nenhuma obra para dois violões. Portanto, a única forma de possibilitar a *performance* de suas obras nesta formação seria por meio de uma transcrição de uma obra original para outro instrumento. A *Paulistana N° 2* faz parte de um de seus ciclos para piano mais conhecidos e admirados, e a adaptação para *duo* de violões de obras originais para piano é historicamente uma das formas mais bem-sucedidas de ampliação de repertório para esta formação.

Outro fato importante para a escolha da obra é a temática sugerida pelo título e a indicação “*tempo di catira*”, que denota uma inspiração nas práticas comuns à música folclórica e rural do interior paulista. A temática desenvolvida na peça, como o ritmo da *catira* logo no início da peça em uma escrita que sugere *rasgueados* de viola caipira, favorece o uso dos violões, pois são instrumentos da mesma família, que partilham recursos instrumentais semelhantes. Buscou-se não apenas a ampliação do repertório de *duo* de violões, com uma bela peça de um compositor brasileiro importante, mas também uma aproximação da sonoridade “paulistana” pretendida pelo compositor com instrumentos que têm uma relação mais direta com o material musical que serviu de inspiração para a composição. Essa perspectiva coaduna com a de Gloeden e Morais (2008, p. 84), que entendem a transcrição como forma de “expandir o repertório na ausência de obras escritas em determinados estilos e correntes estéticas e conferir novas possibilidades sonoras em relação a original”.

Quanto à abordagem do material musical a ser adaptado, podemos ressaltar que, em nossa transcrição, houve uma preocupação de conciliar uma escrita fiel àquela original para piano com o uso dos recursos instrumentais específicos de cada violão no *duo*, com destaque ao violão tradicional e ao violão Brahms). Adicionalmente, procuramos fazer com que cada instrumento tivesse seu potencial igualmente explorado, evitando uma divisão em que um dos violões fizesse apenas *solo* e outro acompanhamento. Nesse sentido, tivemos como referência as práticas consagradas de transcrição para *duo* de violões, mais especificamente aquelas adotadas por Llobet e grandes *duos* do século XX (Presti-Lagoya, Duo Abreu e Duo Assad).

Finalmente, tendo em vista os procedimentos de adaptação analisados e contextualizados sobre a nossa transcrição, desejamos contribuir com o estudo da prática de transcrição para esta formação, especialmente em relação ao repertório pianístico brasileiro inspirado no folclore. Embora a principal motivação para uma transcrição como esta seja o êxito artístico, sua finalização em uma partitura editada, procurou-se colaborar com a expansão do repertório para dois violões e para a reflexão em torno das possibilidades de adaptação aqui apresentadas, podendo servir como referência para a adaptação de outras obras do mesmo ciclo ou mesmo de outras obras de características semelhantes, ainda que não sejam do mesmo compositor.

Referências

GALBRAITH, Paul. *Biografia*. Disponível em: <https://paul-galbraith.com/bio>. Acesso em: 01 set. 2021.

BLEEK, Tobias. *Musical Metamorphoses*. Explore the Score. Disponível em: <https://explorescore.org/pierre-boulez-douze-notations-history-and-context-musical-metamorphoses.html>. Acesso em: 02 fev. 2021.

CAMARGO, Guilherme de. *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do "Método para Guitarra", de Fernando Sor*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COSTA, Gustavo Silveira. *O Processo de Transcrição para Violão de Tempo di Ciaccona e Fuga de Béla Bartók*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GERBER, Daniela. *Paulistana nº 2 de Claudio Santoro: Uma análise rítmica*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/2124>. Acesso em: 05 mar. 2022.

GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano. Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas. *OPUS*, Goiânia, v. 27, n. 2, 2021.

HARTMANN, Ernesto. Paulistana Nº 1 para piano de Claudio Santoro: Elementos nacionalistas e social realistas. *Revista Música Hodie*, Goiás, v. 10, n. 2, 2011.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

VILELLA, Ivan. Vem Viola Vem Cantando. *Revista do IEA-USP*, v. 24, n. 69, São Paulo 2010.

WOLFF, Daniel. *Transcribing for guitar: a comprehensive method*. Tese (Doctor of Musical Arts). The Manhattan School of Music, 1998.

Sobre os autores

Gustavo Silveira Costa – Bacharel em música pelo Instituto de Artes da UNESP em 1997, seguiu seus estudos de violão nas classes de Franz Halász na Alemanha (Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg: 1998-2001) e de Pablo Márquez na França (Conservatoire National de Région Strasbourg: 2001-2003). A partir de 2004 se aprofundou no processo de transcrição de obras para violino de Béla Bartók e J. S. Bach, obtendo o Mestrado e o Doutorado em Artes pela ECA – USP sob orientação de Rubens Ricciardi. Atua como professor Doutor no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto – USP – sendo responsável pelo LaCorDe (Laboratório de Cordas Dedilhadas). Foi premiado em concursos de violão no Brasil, França e Espanha. Em 2011 foi premiado no Grammy Latino 2011 junto ao Quarteto Brasileiro de violões com o CD - Brazilian Guitar Quartet plays Villa-Lobos.

Fernando Donizete Genari – Graduado em música, habilitação em violão, pelo Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Gustavo Silveira Costa. Integrante do Duo

Botelho-Genari em que realiza um trabalho camerístico e de pesquisa envolvendo a viola caipira, violão de seis cordas e violão Brahms. Já se apresentou em diversas formações de câmara, incluindo participação frente à Orquestra USP-Filarmônica e como solista, atualmente, desenvolve um trabalho com música brasileira, transcrições e arranjos para violão solo.

Vitor Botelho Sampaio – Graduado em Música, habilitação em violão, pelo Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Gustavo Costa. Atualmente cursa Mestrado em performance na Hunter College em Manhattan, NY, sob orientação do Prof. Dr. João Luiz Resende Lopes. Também é professor adjunto na mesma instituição responsável pelas disciplinas de violão elementar I e II. É integrante do projeto “Choro Da Casa”, que reúne vários músicos ‘chorões’ da cidade de Ribeirão Preto. Já se apresentou em situações diversas, tanto como solista como em formações de câmara, incluindo participações frente à USP- Filarmônica. É integrante do Duo Botelho-Genari, em parceria com o violonista Fernando Donizete Genari finalistas do concurso nascente em 2019. Foi bolsista de Iniciação Científica pela FAPESP durante a graduação e participou de diversas Master classes com violonistas renomados.

Recebido em 31/05/2022

Aprovado em 28/11/2022

ANEXO

Partitura da transcrição da Paulistana nº2 para Violão e Violão Brahms

Paulistana n°2

Cláudio Santoro
São Paulo, 1953

Violão de seis cordas

Afinação:

1° Corda - Mi 4° - Ré
2° - Si 5° - Lá
3° - Sol 6° - Mi

Violão Brahm's

Afinação:

Corda 0 - Sol 4° - Ré
1° Corda - Mi 5° - Lá
2° - Si 6° - Ré
3° - Sol 7° - Lá

Transcrição para violão de seis cordas e violão Brahm's por Fernando Donizete Genari e Vitor Botelho Sampaio.

Mod. Tempo de Catira

Violão

Violão Brahm's

mf

simile

cantado

3

4

5

9

13

f

f

16

19

24

31

36

40

44

48

52

m i p
m i m p p m
i p m i m i p m

p
rall. e dim.

56

ppp

Lento ②

③

62

rit.

f

f

67

69

ff

72

ff

M.D. ---
harm. ①

76

ff

aprestando pouco a pouco

a tempo D.S. al Coda

81

ff

86 CVI

89 CIV

92 apressando poco

95 CVII