

A TRADUÇÃO PARA O “VIOLONÊS”:
o processo de elaboração das
transcrições e dos arranjos do álbum
Ian Guest – Música para Violão

THE TRANSLATION INTO “VIOLONÊS”: the transcription
and arrangement process for the collection, “Ian Guest –
Music for Guitar”.

Luciano Lima¹

Universidade Estadual do Paraná, UNESPAR, Campus de Curitiba II – FAP

E-mail: limaviolao@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3288-7825>

Submetido em 19/09/2024

Aprovado em 24/10/2024

Resumo

Esta pesquisa apresenta uma visão dos bastidores da edição do álbum Ian Guest – Música para Violão, publicado em 2021 pelo Acervo Violão Brasileiro, tendo como foco o processo de adaptação das composições para violão. Ian Guest (1940-2022) teve uma participação significativa na história da música brasileira como compositor, diretor musical, arranjador e educador. Seu nome é bastante familiar por seus métodos de harmonia e arranjo, um material que há décadas vem dando suporte à formação de diversos músicos. Sua produção como compositor, entretanto, não é tão conhecida, ganhando mais visibilidade apenas recentemente por meio da publicação de seu Songbook (2019c), pela Vitale, e do lançamento de seu único disco autoral, HEMATHACAMA – Aventura de Lápis e Borracha (2021g). Mas seu catálogo, que tem início na década de 1960, reúne um número expressivo de obras, incluindo peças originais para violão, canções e música de câmara, revelando a pluralidade de uma intensa vivência musical. Assim, da mesma forma que o húngaro János Geszti precisou traduzir seu idioma nativo quando chegou ao Brasil, em 1957, sua música passou por algo similar ao ser transportada para o violão. Esse processo de reelaboração musical, realizado em parceria com o compositor, será descrito a seguir com base em peças selecionadas que integram o álbum de partituras.

Palavras-chave. Ian Guest; violão brasileiro; transcrição; arranjo; tradução.

Abstract

This research offers a behind the scenes view of the collection "Ian Guest – Music for Guitar," published in 2021 by Acervo Violão Brasileiro, focusing on the adaptation process for guitar. Ian Guest (1940-2022) had a significant role in the history of Brazilian music as a composer, musical director, arranger, and educator. His name is quite familiar due to his methods of harmony and arrangement, books that have been supporting the training of several musicians for decades. His production as a composer, however, is not as well known, gaining more visibility only recently through the publication of his "Songbook" (2019c), by Vitale, and the release of his only original album, "HEMATHACAMA" (2021g). But his catalogue, which dates back from the 1960s, gathers a considerable number of works, including original pieces for guitar, songs, and chamber music, revealing the plurality of an intense musical life. Thus, in the same way that Hungarian János Geszti needed to translate his native language when he arrived in Brazil in 1957, his music went through something similar when transported to the guitar. Based on selected pieces that comprise the collection, this process, done in collaboration with the composer, will be described in detail below.

Keywords. Ian Guest; Brazilian guitar; transcription; arrangement; translation.

¹ Violonista, pesquisador e professor da UNESPAR no Campus de Curitiba II e no Programa de Pós-Graduação em Música da UNESPAR. Doutor (D. Mus.) pela Université de Montréal (Canadá), mestre pela McGill University (Canadá) e bacharel em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Desenvolve também atividades como arranjador e compositor, dedicando-se principalmente à produção para violão, tendo suas obras publicadas pela editora canadense Les Productions d'OZ. Dentre suas publicações, destacam-se Guia Prático para Violão Solo (Academia Brasileira de Música, 2016), de Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e o Violão de Concerto (UNESPAR, 2017), Ian Guest - Música para Violão (Acervo Violão Brasileiro, 2021) e 21 Peças Líricas para violão (Estúdio Monteverdi, 2023), de André Mehmani.

Introdução

Há muitos anos minha trajetória como músico e pesquisador está associada à obra do compositor, arranjador, pianista e maestro Radamés Gnattali (1906-1988). Ao coligir os materiais para o livro *Radamés Gnattali e o Violão de Concerto* (UNESPAR, 2017), pude encontrar importantes documentos e partituras no acervo do violonista Waltel Branco (1929-2018), uma figura de destaque na história da música brasileira e que fez parte do círculo de Gnattali. Após o lançamento do livro, em 2017, resignado com a máxima de que um livro não se termina, abandona-se, dei continuidade às pesquisas já prevendo uma futura edição revisada. Assim, em março de 2021, entrei em contato com o violonista Francisco Okabe, que três anos antes havia defendido sua dissertação de mestrado *Waltel Branco: obra e experiência musical*, a fim de obter mais informações sobre a situação do acervo de Branco após seu falecimento. Okabe gentilmente cedeu-me alguns materiais que havia digitalizado e, dentre as partituras, constavam duas peças para violão solo de Ian Guest (1940-2022), *Águas paradas*, dedicada ao próprio Waltel, e *Passacaglia*, dedicada a João Pedro Borges, violonista que também teve contato com Gnattali². Pude constatar que eram peças com uma escrita bastante idiomática, revelando um compositor que conhecia bem o instrumento, sobretudo na *Passacaglia*, com sua textura mais densa.

Nascido no dia 23 de maio de 1940, em Budapeste, o húngaro János Geszti chegou ao Brasil em 1957, desembarcando na então capital do país³. Em uma de nossas últimas conversas, comentou que o nome correspondente de János seria João, mas disse "eu não tenho cara de João". Tornou-se Ian, uma figura que marcou a música brasileira, discretamente, através de sua atuação como compositor, diretor musical, arranjador e educador. Introduziu o Método Kodály de musicalização no Brasil e fez parte da formação de muitos de nós, direta ou indiretamente, através de seus livros de harmonia e arranjo. Em seu texto introdutório para o álbum de partituras, comentou sobre sua formação musical na Hungria: "O povo por aquelas bandas não falava tocar, mas brincar de música" (GUEST, 2021m, p. 10). E essa atitude permaneceu ao longo de sua jornada: transformando números de placas de carros em melodias, criando jogos rítmicos com o arrulhar de pombos e badalar de sinos, travando parcerias inimagináveis com Chopin⁴ e buscando inspiração nas mais diversas fontes.

Meu primeiro contato com Guest deu-se em 1997, quando fui seu aluno nos cursos de Harmonia e Arranjo que ministrava no Conservatório de MPB. Nesse período, encontrei na biblioteca do Conservatório a partitura de uma composição sua, *Corrente*, uma peça para dois violões dedicada a João Pedro Borges e Marcos Alan (1956-1973). Escrita

2 João Pedro Borges foi membro da Camerata Carioca, grupo fundado por Gnattali em 1979. Coincidentemente, Guest foi supervisor de estúdio na gravação do disco *Vivaldi e Pixinguinha*, da Camerata Carioca, que ocorreu no Teatro Guaíra, em Curitiba, em 1980. Auditório este que havia sido inaugurado seis anos antes, em um evento sob a batuta e com arranjos de Waltel Branco.

3 Para mais informações sobre a biografia de Guest, recomendo o documentário *O Imperfeccionista* (2019), dirigido e produzido por Marcello Nicolato. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LL4kQP9i4vs>. Acesso em: 01 fev. 2024.

4 Como no choro *Minha chopinião*, cuja harmonia foi baseada no *Estudo Op.25 n.9* para piano do compositor polonês.

em 1973, mostrava uma faceta diferente daquela que conhecíamos do arranjador, o lado do compositor de música de concerto com um estilo alinhado à produção contemporânea da época. Anos depois, em 2001, fiz parte da Orquestra à Base de Corda, fundada pelo maestro Roberto Gnattali no mesmo Conservatório. Uma das primeiras peças que integraram o repertório do grupo foi a *Suíte para 31 cordas*⁵, de Ian Guest. Desde então, o contato com Guest limitou-se a encontros esporádicos nas Oficinas de Música, em Curitiba, ou conversas pontuais por telefone quando estava preparando sua peça *Corrente* e precisei tirar algumas dúvidas.

A grata surpresa de encontrar as partituras de *Águas paradas* e *Passacaglia* no acervo de Branco foi uma oportunidade para retomar o contato com Guest e saber mais sobre sua produção para violão. Ele ficou muito entusiasmado e mostrou interesse não só em editar os manuscritos dessas peças, mas também em passar outras composições suas para o "violonês", termo que inventou e que é muito preciso ao descrever a adaptação ao novo "idioma" instrumental. Na primeira resposta Guest encaminhou cópias de quatro composições mais recentes, no formato de melodia cifrada: *Serra da Mantiqueira*; *Lago Puelo*; *Tudo é relativo*; e *As ladeiras de Ouro Preto*⁶.

A partir de então, entre março e julho de 2021 mantivemos contato quase que diariamente, somando mais de 330 e-mails durante a elaboração das transcrições e dos arranjos. A seleção do repertório foi se desenhando naturalmente, Guest indicava as peças de que mais gostava e eu, à medida que fazia o reconhecimento de toda sua obra, trazia outros títulos que tinham potencial como peças para violão. Na etapa final de editoração e revisão das partituras, entre agosto e outubro de 2021, trocamos outras tantas 80 mensagens. Nesta fase foram incluídas as digitações e definidos os detalhes de layout das partituras, além de outros elementos extramusicais que demandavam atenção, como os textos que faziam parte do álbum e a diagramação. Essa premência foi reforçada por dois fatores inexoráveis: estávamos em plena pandemia COVID-19 e Ian Guest contava 81 anos neste cenário.

Convidamos para escrever o prefácio o violonista João Pedro Borges, que havia sido aluno de Guest e para quem o compositor havia dedicado a *Passacaglia*, uma das peças que deram início ao projeto de edição das partituras. Para a imagem da capa, Guest sugeriu que escolhêssemos um dos quadros de seu irmão, Gabor Geszti. Repassei a informação a Giovani Letti, responsável pela arte da capa, que selecionou *Olha pro Céu* (2020), uma pintura acrílica sobre tela:

5 A *Suíte para 31 cordas* tem origem nas *Oito peças breves para piano* (1972). Seus 4 movimentos correspondem às peças 1, 2, 3 e 8 do original para piano solo. As 31 cordas do título referem-se à soma das cordas da Camerata Carioca (2 violões de 6 + violão de 7 cordas + bandolim + cavaquinho) que apresentou a obra em um concerto na Sala Funarte, no Rio de Janeiro.

6 Essas quatro peças foram posteriormente adaptadas para violão e figuram no álbum.

Figura. 1: Capa do álbum *Ian Guest – Música para Violão*.



Fonte: GUEST (2021m).

A folha de rosto traz uma versão da capa em húngaro, incluindo o título e o nome de Ian Guest em sua língua materna:

Figura. 2: Folha de rosto do álbum *Ian Guest – Música para Violão*.



Fonte: GUEST (2021m).

Para materializar o projeto, optamos por uma edição virtual que, além de não envolver gastos com impressão e envio, teria a vantagem de um alcance maior. Desde o princípio considerei a possibilidade de publicar pelo Acervo Violão Brasileiro, uma plataforma que tem sido fundamental na divulgação e preservação da memória do violão no Brasil. A ideia foi muito bem recebida por seu diretor, Alessandro Soares, e pela produtora executiva, Elcylene Leocádio. Finalizado em meados de novembro de 2021, *Ian Guest – Música para Violão* foi lançado em formato digital no mês seguinte⁷. Em homenagem ao marco inicial do projeto, foi dedicado a Waltel Branco e ao violonista e compositor Marcos Alan, um amigo próximo de Guest e um dos protagonistas em suas primeiras incursões no universo do violão de concerto.

Tradução para o “violonês”

O paralelo entre transcrição e tradução não é algo novo. Conforme aponta Rodrigues (2011, p. 29), a primeira edição de *A Dictionary of Music and Musicians*, de George Grove (1879, p. 89), apresenta arranjo ou adaptação como equivalentes musicais da tradução literária. Para fins de clareza, cabe aqui uma breve discussão acerca dos termos “transcrição” e “arranjo”, que são frequentemente empregados com certa liberdade⁸. Além destes, temos ainda adaptação, reelaboração, versão, orquestração, redução, transcrição, entre outros que, apesar de em algum momento parecerem compartilhar características comuns, possuem implicações diferentes. No álbum de partituras utilizamos os termos transcrição e arranjo para exprimir estratégias e processos distintos. Uma tentativa de estabelecer uma linha divisória, que pode muitas vezes ser tênue, é considerar o grau de interferência. A partir de maior ou menor grau de manipulação, Pereira (2011, p. 46) propõe:

- Transcrição: reelaboração com maior fidelidade, aspectos estruturais (estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal) preservados;
- Arranjo: reelaboração com menor fidelidade, aspectos estruturais manipulados.

Com relação ao conceito de fidelidade, o escritor e tradutor Paulo Henriques Britto (2012, p. 28) observa que a tradução de um texto segue determinadas regras que constituem o que se pode denominar de “jogo da tradução”:

Eis algumas regras deste jogo: o tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico – na verdade, um determinado conjunto de sentidos específicos, tratando-se de um texto literário, já que uma das regras do “jogo da lite-

⁷ O álbum encontra-se disponível na loja do Acervo:

<https://www.violaobrasileiro.com.br/loja/produto/ian-guest-musica-para-violao-transcricoes-e-arranjos-de-luciano-lima-album-digital-de-partituras-pdf/>. Acesso em: 14 jan. 2024.

⁸ Para mais informações sobre o tema, recomendo as excelentes pesquisas de Flávio Barbeitas (2000), Paulo Aragão (2001), Luciano César Moraes (2007), Flávia Vieira Pereira (2011), Pedro João Agostinho Figueiredo Rodrigues (2011) e Victor Melo Vale (2018).

ratura” é justamente o pressuposto de que os textos devem ter uma pluralidade de sentidos, ambiguidades, indefinições etc. Outra regra do jogo da tradução é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original, e portanto deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original. Se o tradutor parte do pressuposto que o texto a traduzir *não* tem um conjunto de sentidos mais ou menos determinado, que a tradução que ele vai produzir é um texto *outro* em relação ao original etc., ele simplesmente não está jogando o jogo da tradução. Não se trata, pois, de tratar o sentido dentro de uma visão essencialista; trata-se simplesmente de respeitar as convenções do que se entende por tradução, na sociedade e no tempo em que vivemos – em tempos passados a tradução era encarada de modo muito diferente, e sem dúvida no futuro virá a mudar. Não há nada de transcendente nem essencial nas regras do futebol; mas se eu segurar a bola com a mão no meio da partida, ainda que alegue bons motivos filosóficos para meu gesto, todos eles inquestionáveis – as regras do futebol não são essências platônicas; são apenas convenções criadas por homens como eu; podem mudar com o tempo etc. –, eu simplesmente *não estarei mais jogando futebol*, tal como o jogo é definido atualmente pela Fifa, e o cartão vermelho será plenamente justificado. (BRITTO, 2012, p. 28-29).

A partir da ideia de Britto, em uma disciplina que ministrei sobre a prática da transcrição no PPG-Mus da UNESPAR, propus adaptar as regras supracitadas ao que poderíamos chamar de “jogo da transcrição”. Seguindo esses princípios, no álbum foram denominadas como transcrições as adaptações que preservam ao máximo o texto original na transição de um meio musical para outro (no caso, as peças para piano que foram transcritas para violão). Já as peças baseadas em melodias cifradas foram classificadas como arranjos, pois exigem um grau de interferência maior devido a uma série de informações “não escritas”, mas que estão sugeridas nas entrelinhas, como o padrão rítmico do acompanhamento, o preenchimento dos acordes entre o baixo e a melodia, os contracantos, enfim, elementos que se convertem em uma escrita idiomática para o instrumento. Mesmo assim, os arranjos seguiram uma proposta alinhada ao conceito de fidelidade das transcrições. Exceto por eventuais manipulações estruturais ao acrescentar introduções e *Codas* em determinadas peças, o critério foi respeitar a forma original, sem variações melódicas, rearmonizações ou outras transformações mais contundentes.

Em dois casos específicos, a tênue linha divisória é uma barra de compasso: *Lago Puelo* e *O gélido silêncio das águas negras, pedras-cristal, céu anil*. Tecnicamente, ambas são transcrições e arranjos ao mesmo tempo. São peças que tiveram uma versão para piano solo feita pelo compositor que serviu como base para minhas transcrições para violão. No entanto, anos depois Guest compôs uma nova seção para cada uma delas, mas como melodia cifrada. Desta forma, parte foi transcrita e outra foi arranjada. Considerando o grau de interferência, optamos pelo termo “arranjo” para estas peças.

Um aspecto comum a ambos os “jogos”, seja transcrição ou arranjo, refere-se à escolha da tonalidade, um fator determinante para que a peça possa funcionar sem amarras (ou, pelo menos, com uma quantidade gerenciável delas). Tendo em vista as características do violão (cordas soltas, afinação em quartas, extensão etc.), bem como

suas limitações, muitas vezes (possivelmente, na maioria delas⁹) é necessário utilizar o recurso de transposição no processo de adaptação. Há uma série de critérios que orientam essa decisão: caráter geral da peça (é algo exequível no novo meio instrumental?); textura; extensão da melodia; manutenção da harmonia, linha do baixo, de contracantos, vozes intermediárias e modulações. O objetivo é chegar em um resultado que possa maximizar a essência da peça, aproveitando o vocabulário e a ressonância natural do violão, de tal maneira que pareça ter sido originalmente escrita para aquele instrumento (este seria, sem dúvida, o melhor elogio que uma transcrição ou um arranjo poderia receber).

O material do álbum teve como base as seguintes fontes:

- Partituras manuscritas do acervo do compositor (originais para violão solo e duo de violões; peças escritas originalmente para piano; um coral);
- Versões para piano publicadas como *16 Estudos para Piano* (2000);
- Melodias cifradas, conforme publicadas no *Songbook Ian Guest* (2019c), e outras do acervo do compositor.

Com base nesse material, selecionamos 31 peças que foram distribuídas em três partes:

- Solo 1 – primeiras peças: *Passacaglia* e transcrições de três das *Oito peças breves para piano* (*Águas paradas*, *Flutuando* e *Garoa*);
- Solo 2: o cerne da produção de Guest como compositor. Arranjos das peças concebidas no formato de melodia cifrada e transcrições de versões publicadas como *16 Estudos para Piano*;
- Duo: peças para dois violões: a original *Corrente*, um arranjo do choro *Hospitalidade em Belo Horizonte* (originalmente escrito como melodia cifrada) e transcrições de cinco das *Oito peças breves para piano*.

De acordo com Guest, as *Oito peças breves para piano* foram escritas em maio de 1972, sob a orientação do professor e compositor José Siqueira (1907-1985), durante seu curso de graduação na UFRJ, precedendo suas duas peças originais para violão. Conforme mencionado anteriormente, os movimentos da *Suíte para 31 cordas* foram extraídos dessa coleção de peças. *Águas paradas*, *Flutuando* e *Garoa* correspondem à sétima, quarta e quinta das oito peças, respectivamente.

Na segunda parte, as peças transcritas da versão para piano solo foram: *As ladei-*

9 Das 31 peças que compõem o álbum, 11 mantiveram o tom original (além de *Passacaglia* e *Corrente*, escritas para violão).

ras de Ouro Preto; Blues nordestino; Caraça; É bom chegar a Mariana; Hungria-Minas; Lago Puelo; Lavrando uma cantiga algo sinuosa; e O gélido silêncio das águas negras, pedras-cristal, céu anil. Por apresentarem mais elementos e uma textura voltada a uma realização solo, esta foi a fonte utilizada para as transcrições. Publicado em 2000, Guest dedicou os *16 Estudos para Piano* a seu pai, o pianista e professor George Geszti (1914-1983). São peças concebidas originalmente como melodias cifradas que, nesta edição, foram escritas para piano solo pelo compositor¹⁰.

Figura. 3: George Geszti.



Fonte: Jornal do Comércio (1976, p. 5).

Posteriormente, *Lago Puelo* teve uma quarta parte acrescentada, conforme consta na versão de melodia cifrada *Suíte Lago Puelo em 7*, tendo sido incorporada à transcrição para violão e rearmonizada pelo compositor para a edição. *O gélido silêncio das águas negras, pedras-cristal, céu anil* foi outra peça que ganhou uma nova parte, composta após o lançamento dos Estudos, sendo também agregada à versão para violão. Todas as outras peças tiveram como base o formato de melodia cifrada, conforme publicadas no *Songbook* (2019c)¹¹: *Andarilho errante*¹²; *Antiga cantiga*; *Ciranda*; *Diminuta jornada para Oriente*; *Minha chopinião*; *Misterioso e elementar*; *Placa 0398*; *Pombos e sinos*; *Renovando as considerações*; *Serra da Mantiqueira*; e *Tudo é relativo*¹³.

Na seção de duos, uma das composições do *Songbook* (2019c) foi arranjada para dois violões a pedido de Guest, *Hospitalidade em Belo Horizonte*. As quatro das *Oito pe-*

¹⁰ O álbum inclui um CD com gravações das 16 peças feitas por Itamar Assiére. Hoje, esses registros estão disponíveis como vídeo-partituras no canal do Instituto Piano Brasileiro no YouTube: <https://www.youtube.com/c/InstitutoPianoBrasileiro/videos>. Acesso em: 31 jan. 2024.

¹¹ A fim de evitar repetição, as menções subsequentes a esta fonte serão abreviadas como *Songbook*.

¹² Composta em 2020, esta peça não faz parte do *Songbook* (2019c), mas segue o mesmo formato de melodia cifrada.

¹³ À exceção do coral *É sempre amanhecer para quem caminha em direção ao pôr do sol*, escrito a quatro vozes.

ças breves para piano que constituem a *Suíte para 31 cordas* foram transcritas para dois violões: *Toada*, *Cantiga*, *Selvagem* (título rebatizado pelo compositor, sendo a *Dança n. 2* na versão para piano) e *Dança*. O título também foi "transposto", sendo chamada como *Suíte para 12 cordas* na versão para duo, seguindo a mesma ideia ao somar as cordas dos dois violões de 6. Finalmente, a peça que ficou faltando das oito para piano, *Simetria*, foi transcrita para dois violões e aproveitada como par de *Corrente*.

A seguir, tratarei do processo de elaboração das transcrições e dos arranjos, contemplando pelo menos uma peça de cada seção. No entanto, iniciarei com um procedimento diferente, a revisão das peças para violão: *Passacaglia* e *Corrente*. Apesar de não ser o foco deste artigo, são duas peças significativas na produção de Guest, originais para o instrumento, que contribuem para ampliar a perspectiva de sua obra e, por isso, merecem ser analisadas. A revisão incluiu pequenos ajustes em determinadas passagens (mudanças de oitava, omissão e redistribuição de notas em acordes), buscando valorizar a ressonância do instrumento e contribuir para um resultado mais idiomático. Logo após, apresentarei os detalhes da adaptação das seguintes peças: *Águas paradas*, pela importância de ser uma das primeiras composições de Guest para violão e por ter instigado, juntamente com *Passacaglia*, a realização do álbum; *Lago Puelo*, *Pombos e sinos*, *Diminuta jornada para Oriente*, *Placa 0398*, *Renovando as considerações*, por reunirem uma maior gama de elementos referentes às escolhas musicais e ao diálogo com o compositor; e *É sempre amanhecer para quem caminha em direção ao pôr do sol*, última peça enviada por Guest que, além de propiciar uma textura diferente em sua formação para coro, estabelece uma ponte com a prática da *intavolatura* do passado.

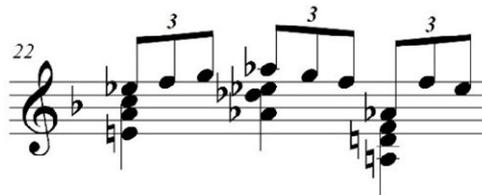
Passacaglia

Datada de 26 de junho de 1973, foi dedicada a João Pedro Borges. Guest comentou que a *Passacaglia* é marcada por uma influência *bartokiana* e forneceu detalhes sobre sua gênese:

Essa composição, feita há quase meio século, foi revisada e bastante corrigida pelo amigo, discípulo e violonista maranhense João Pedro Borges, que tinha vindo para o Rio de Janeiro com Turíbio Santos e estudava com o professor Jodacil Damaceno, o Jôda, companheiro e amigo de todos (que mais tarde orientaria o Guinga com muita delicadeza para não lhe podar a criatividade, muito ligada ao instrumento que ele já tocava magnificamente). Eu vivia na casa do Jôda, em Laranjeiras, onde sempre encontrava os dois amigos, João Pedro e Marcos Alan (irmão mais jovem da professora Graça Alan, da UFRJ). Quantas e quantas perguntas eu metralhava ao João Pedro, Jôda e ao Marcos! E foi mesmo inspirado naquele menino, Marcos Alan, que pela primeira vez escrevi uma composição para violão, mesmo não conhecendo aquele instrumento. Infelizmente, não cheguei a dedicar-lhe a obra, mas inspirar-me nele sim, sem dúvida. Em poucas semanas ele morreu de leucemia, praticamente nos meus braços, tendo passado o último final de semana de sua vida em nosso sítio em Itaipava. Talvez tenha sido a primeira vez que eu respirava o mesmo ar de um precoce talento brasileiro. (GUEST, 2021, p. 12).

Em nosso primeiro contato compartilhei algumas dúvidas e alternativas para trechos pontuais. Iniciada a editoração da partitura, demos sequência à revisão. No compasso 22, os acordes no primeiro e terceiro tempos não são exequíveis:

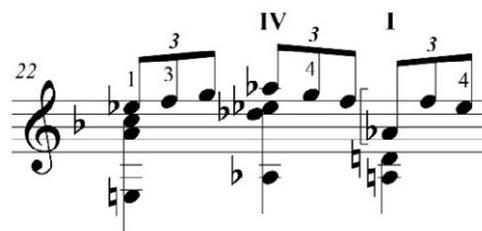
Figura. 4: *Passacaglia* – original (c. 22).



Fonte: Elaboração do autor.

A solução foi mover o baixo no primeiro tempo uma oitava abaixo. No entanto, para que a condução ficasse equilibrada foi adequado alterar também a oitava do baixo do segundo acorde, criando um contorno mais suave de segunda menor ascendente para o terceiro tempo. Com relação ao último acorde deste compasso, a sugestão foi omitir o Fá 3, uma vez que esta nota se apresenta oitava acima logo em seguida na melodia:¹⁴

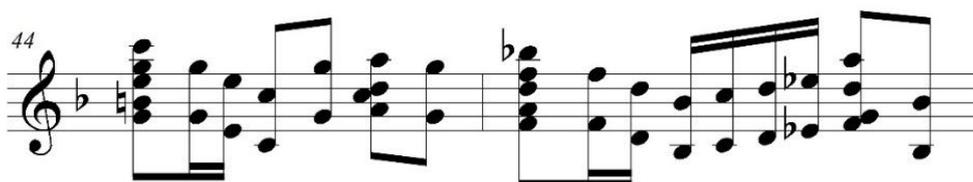
Figura. 5: *Passacaglia* – edição (c. 22).



Fonte: GUEST (2021m, p. 19).

Nos compassos 44 e 45, a posição do baixo nos acordes dos primeiros tempos foi alterada, da segunda para a terceira inversão:

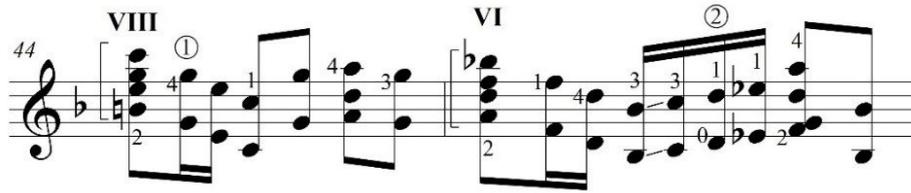
Fig. 6: *Passacaglia* – original (c. 44-45).



Fonte: Elaboração do autor.

14 As indicações de oitava se referem à altura escrita e não ao som real do violão, que é um instrumento transpositor de oitavas.

Figura. 7: *Passacaglia* – edição (c. 44-45).



Fonte: GUEST (2021m, p. 20).

Segundo Guest, essa mudança não iria interferir e serviria inclusive de impacto no ataque dos respectivos compassos.

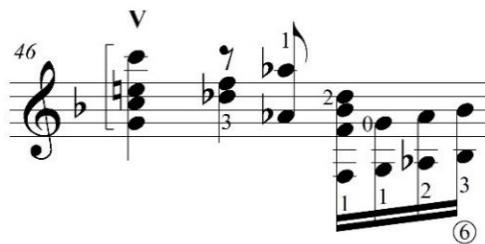
No terceiro tempo do compasso 46, o Si bemol 2 foi transposto uma oitava acima, favorecendo uma disposição mais idiomática do acorde:

Figura. 8: *Passacaglia* – original (c. 46).



Fonte: Elaboração do autor.

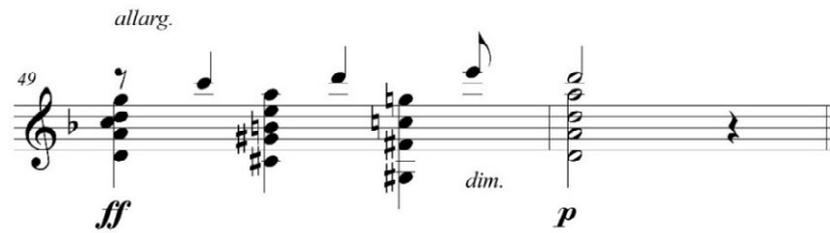
Figura. 9: *Passacaglia* – edição (c. 46).



Fonte: GUEST (2021m, p. 20).

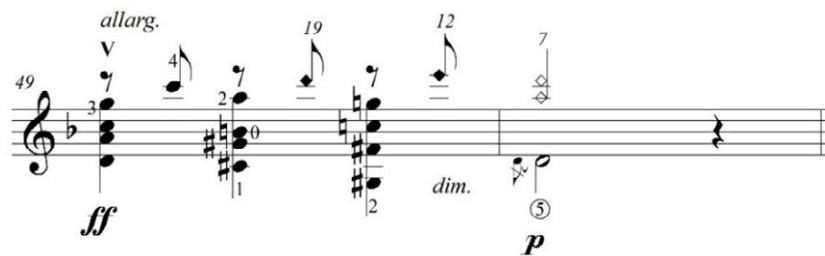
No compasso 49, considerando que não seria possível sustentar as notas da melodia com as mudanças dos acordes, ajustei as durações com pausas. Também, sugeri articular o Ré 5 e o Mi 5 nos dois últimos contratempos da melodia como harmônicos, facilitando a execução e contribuindo para valorizar a ressonância. Quanto aos dois primeiros acordes, propus omitir algumas notas, visando um resultado mais idiomático e mantendo a textura de quatro notas em todos eles. O compasso final traz mais uma vez o uso de harmônicos, conferindo brilho em função da dinâmica e unidade com os harmônicos do compasso anterior:

Figura. 10: *Passacaglia* – original (c. 49-50).



Fonte: Elaboração do autor.

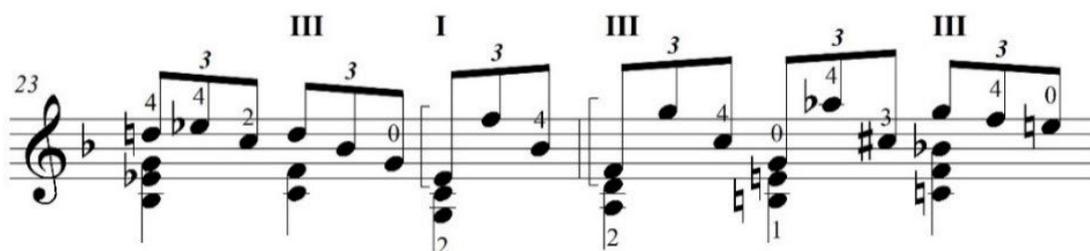
Figura. 11: *Passacaglia* – edição (c. 49-50).



Fonte: GUEST (2021m, p. 20).

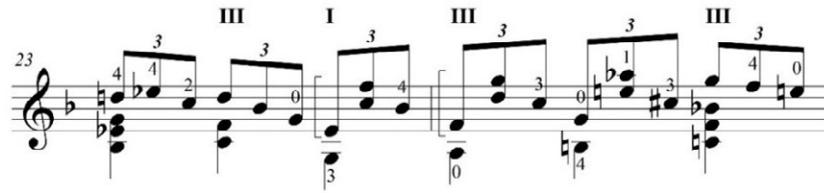
Após a publicação do álbum, estudando a *Passacaglia*, em março de 2022, encontrei uma alternativa mais idiomática para um trecho. Após algum tempo avaliando a pertinência das modificações, dei-me conta de que eu poderia simplesmente perguntar ao compositor (algo que, infelizmente, não é mais possível). A modificação consistia em passar as notas intermediárias dos acordes (Dó 3 do terceiro tempo do compasso 23, Ré 3 do primeiro tempo do compasso 24 e Mi 3 do segundo tempo do compasso 24) uma oitava acima e deslocá-las para a segunda colcheia:

Figura. 12: *Passacaglia* – edição (c. 23-24).



Fonte: Elaboração do autor.

Figura. 13: *Passacaglia* – alternativa (c. 23-24).



Fonte: Elaboração do autor.

Guest (2022e) respondeu: “Ficou muito melhor: mais arejado e menos congestionado. A alternativa, aprovada”.

Corrente

Esta foi a primeira composição de Guest que conheci, na época em que fui seu aluno no Conservatório de MPB de Curitiba, em 1997. Escrita entre 13 e 14 de janeiro de 1973, em Itaipava, RJ, foi dedicada aos violonistas João Pedro Borges e Marcos Alan que, segundo informou Borges em seu prefácio, chegaram a tocá-la naquele mesmo ano. Em nosso diálogo sobre a *Passacaglia*, Guest (2021b) disse que *Corrente* pertencia à “mesma época pré-diluviana”. A fonte utilizada foi a cópia xerox da partitura manuscrita contendo a grade e as partes separadas dos dois violões, à qual tive acesso em 1997 na biblioteca do Conservatório de MPB, que traz a seguinte inscrição na margem superior direita: *Prelude and courent for guitars*¹⁵. Quando a estive estudando, em 2008 ou 2009, perguntei a Guest sobre o Prelúdio e ele comentou que não havia gostado muito do resultado e o descartou. Em 2021, durante a elaboração do álbum, esse *Prelúdio* ausente ficava me assombrando. Praticamente concluídas as transcrições, uma das *Oito peças breves para piano* havia ficado de lado, *Simetria*, de número 6, escrita em maio de 1972. Tendo sido composta no mesmo período que *Corrente*, compartilhando uma proposta estética similar e até alguns elementos comuns, sugeri transcrevê-la para dois violões e rebatizá-la como *Prelúdio*, restaurando a simetria do tradicional díptico *Prelúdio* e *Corrente*. Guest acolheu a sugestão: “A transcrição de ‘Simetria’ se oferece por si mesmo. Ficou impecável, dosando oitavas, movimentos contrários e fraseados de respostas. A ideia da composição cresceu muito” (GUEST, 2021v).

Um detalhe que logo me chamou a atenção na partitura de *Corrente* foram algumas diferenças entre a grade e as partes individuais, em três trechos específicos: compassos 17 e 18; compasso 32; e *Coda*. Nos compassos 17 e 18, no primeiro violão, a grade traz somente uma linha melódica enquanto na parte separada há acordes articulados com acentos. O segundo violão dobra a melodia do primeiro uma décima abaixo, o que é

¹⁵ Esta informação foi posteriormente apagada na partitura que consta no acervo do compositor, contendo somente o título “Corrente”, em português.

preservado tanto na grade quanto na parte separada, entretanto, com uma formação diferente dos acordes. Na verdade, a grade condensa a ideia harmônica distribuída entre os violões nas partes individuais:

Figura. 14: *Corrente* – grade (c. 16-18).



Fonte: GUEST (1973).

Figura. 15: *Corrente* – parte separada violão 1 (c. 16-18)¹⁶.



Fonte: GUEST (1973).

Figura. 16: *Corrente* – parte separada violão 2 (c. 16-18).



Fonte: GUEST (1973).

Considerando o andamento, sugeri reorganizar o *voicing* dos acordes aproveitando as cordas soltas (movendo o Sol 4 da harmonia no primeiro violão para o segundo violão, uma oitava abaixo) e redistribuindo a dobra da melodia visando mais fluência:

¹⁶ Nas partes individuais, Guest anotou a clave de Sol somente no primeiro sistema. Por isso, as figuras que ilustram determinados trechos não possuem a clave na pauta. A mesma observação é válida para as figuras das melodias cifradas manuscritas mais adiante.

Figura. 17: *Corrente* – edição (c. 16-18).



Fonte: GUEST (2021m, p. 85).

No compasso 32, a parte do primeiro violão confere com a grade, mas a do segundo violão apresenta um conteúdo diferente:

Figura. 18: *Corrente* – grade (c. 31-32).



Fonte: GUEST (1973).

Figura. 19: *Corrente* – parte separada violão 2 (c. 31-32).



Fonte: GUEST (1973).

Optamos pela versão da parte separada por ter mais unidade com o compasso anterior:

Figura. 20: *Corrente* – edição (c. 31-32).

Fonte: GUEST (2021m, p. 86).

A *Coda* apresentava a mesma situação dos compassos 17 e 18, ou seja, trazendo na grade somente a linha melódica no primeiro violão (compassos 33 a 35), ao passo que na parte individual havia a inserção de acordes. Da mesma maneira, o segundo violão mantém a dobra da melodia uma décima abaixo, mas com diferenças nos acordes entre a grade e a parte separada. Mais uma vez, a grade condensa a ideia harmônica distribuída entre os violões nas partes individuais:

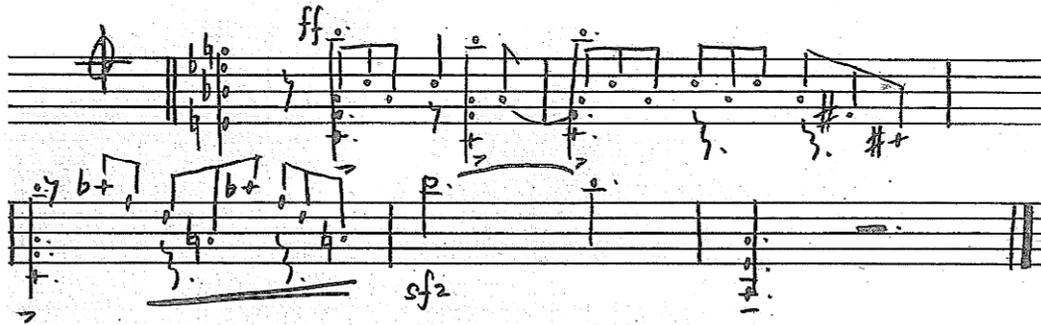
Figura. 21: *Corrente* – grade (*Coda* – c. 33-35).

Fonte: GUEST (1973).

Figura. 22: *Corrente* – parte separada violão 1 (*Coda* – c. 33-37).

Fonte: GUEST (1973).

Figura. 23: *Corrente* – parte separada violão 2 (Coda – c. 33-37).



Fonte: GUEST (1973).

Assim como no trecho dos compassos 17 e 18, a disposição dos acordes foi revisada para que tivesse uma feição mais idiomática:

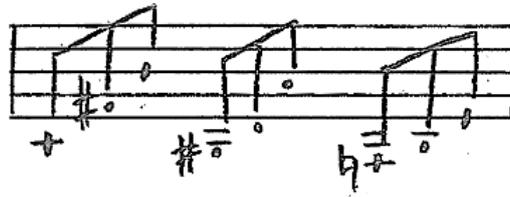
Figura. 24: *Corrente* – edição (Coda – c. 33-37).

Fonte: GUEST (2021m, p. 87).

A partir do compasso 35, havia também uma diferença de oitavas. Assim como no compasso 32, escolhemos a versão da grade na oitava mais grave. Finalmente, tomei a liberdade de agregar o último acorde da parte separada do primeiro violão, porém, oitava abaixo para dialogar com a ideia do segundo violão.

Guest aprovou as alterações, apontando somente duas correções referentes ao segundo violão: compasso 6, sexta colcheia deveria ser Sol e não Lá; compasso 10, sexta colcheia deveria ser Sol e não Mi. Em ambos os casos, tanto a grade quanto a parte individual traziam as notas Lá e Mi, respectivamente:

Figura. 25: *Corrente* – parte separada violão 2 (c. 6).



Fonte: GUEST (1973).

Figura. 26: *Corrente* – parte separada violão 2 (c. 10).



Fonte: GUEST (1973).

Trata-se de um modelo arpejado de três notas ascendentes iniciando com um intervalo de trítone seguido por uma quarta justa. Assim, as observações de Guest corrigem esse procedimento de modelo e sequência. São apenas duas notas no emaranhado de uma textura atonal escrita praticamente 50 anos antes, mas é justamente essa atenção ao detalhe que mostra seu comprometimento com a música, seja qual for a linguagem, além de sua entrega ao projeto. Essa leitura minuciosa de Guest pautou a revisão de cada partitura que integra o álbum.

Águas paradas

No acervo de Waltel Branco, além da partitura para violão desta peça havia também uma versão para piano solo. Segundo Guest, ela foi escrita originalmente para piano, sendo a sétima das *Oito peças breves para piano*. Com relação à versão para violão, dedicada a Branco, Guest observa:

Não tenho a data da transcrição para violão, mas foi alguns anos depois quando Waltel já tinha saído do Rio e voltado para o Paraná. Waltel foi-me apresentado no Rio e em um de nossos encontros "trocamos" peças, mostrando-as cada um para o outro. Foram encontros breves e esparsos, o mesmo acontecendo depois, em Curitiba. Sempre admirei a sua simplicidade e bom gosto em tocar e compor. E foi em Curitiba que eu o reencontrei, no Conservatório de MPB onde então eu lecionava, lembrando dos tempos no Rio. Foi em homenagem a ele, Waltel, que transcrevi a peça para violão e dediquei-a a ele. E acabou sendo sim, a primeira peça minha para violão, mas numa data posterior. A primeira peça de autoria mi-

na para violão, entretanto, foi *Passacaglia*, composta em 23 de junho de 1973. (GUEST, 2021, p. 12).

Fig. 27: *Águas paradas* – transcrição para violão de Ian Guest.



Fonte: GUEST (1972b).

Guest manteve as notas originais da versão para piano (que soam, portanto, uma oitava abaixo em relação ao que está escrito considerando que o violão é um instrumento transpositor de oitava), situando a peça em uma região bastante sonora nas primeiras posições. No entanto, ao analisar a partitura para piano, percebi que foi preciso ajustar a oitava do trecho final que não caberia no violão (quarto sistema da figura acima, após a primeira fermata). O Fá sustenido 3 teve que subir uma terça maior a partir do Ré 3 ao invés de descer uma sexta menor, conforme o original:

Figura. 28: *Águas paradas* – piano.



Fonte: GUEST (1972a).

Desta maneira, sugeri transpor¹⁷ toda a peça uma quinta diminuta acima para acomodar a extensão deste trecho na oitava grave:

Figura. 29: *Águas paradas* – edição.

The image shows a musical score for the piece 'Águas paradas'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a series of chords and melodic lines with various fingerings indicated by numbers 1-4. There are dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). A fermata is placed over a note in the first staff. The second staff continues the piece, ending with a double bar line and a 'pp' marking. The score includes various musical notations like slurs, ties, and articulation marks.

Fonte: GUEST (2021m, p. 21).

Guest respondeu:

Ótimo! A partir da fermata desce em vez de subir. A sonoridade, até no piano, fica melhor, que dirá no violão – explorando a sonoridade da última corda no *smorzando* final. E também me parece que a música como um todo, nessa região com o trítone de diferença, soa melhor. Vá fundo. Aprovado. (GUEST, 2021a).

Em março de 2022, disponibilizei em meu canal no YouTube uma gravação desta transcrição¹⁸.

Lago Puelo

Esta peça possui três versões: duas delas no formato de melodia cifrada no *Songbook* (2019c), com algumas diferenças estruturais que serão discutidas adiante, e outra para piano solo, sendo o oitavo dos *16 Estudos para Piano*. Sobre a edição para piano, Guest observa em seu texto de apresentação:

Você vai encontrar, nesta coleção, composições curtas, de sabor popular, a maioria inspirada em folclore...

17 Apesar de o violão ser um instrumento transpositor de oitava, todas as menções a intervalos de transposição aqui terão como referência as alturas conforme notadas nas partituras.

18 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vds3THHgD0w>. Acesso em: 16 jan. 2024.

Essas peças foram compostas de ouvido, sem instrumento e sem papel. Melodias tecidas ao longo das caminhadas pelos recantos campestres (alguns locais são indicados pelos títulos). A harmonização foi mera consequência das melodias. (GUEST, 2000, p. 5).

Lago Puelo é um desses locais, situado na província de Chubut, Argentina:

Figura. 30: Lago Puelo – Argentina.



Fonte: Wikimedia Commons¹⁹.

A atmosfera do lugar parece se refletir no tema escrito em 7/8, que inicia explorando o modo de Si Eólio:

Figura. 31: Lago Puelo – manuscrito (c. 1-17).



Fonte: GUEST (2019b).

¹⁹ Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Puelo_Lake.jpg. Acesso em: 31 jan. 2023.

A transcrição para violão teve como base a versão dos *16 Estudos para Piano*²⁰, tendo sido transposta uma quarta justa acima (com a sexta corda afinada em Ré), mantendo a figuração arpejada do acompanhamento realizada pelo compositor na edição para piano:

Figura. 32: *Lago Puelo* – edição (c. 1-8).

Moderato ♩ = 224

The musical score consists of two staves. The first staff shows measures 1 through 4, with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* marking. The second staff shows measures 5 through 8, with a dynamic marking of *mf* and a *p* marking. The score includes various fingering numbers and articulation marks.

Fonte: GUEST (2021m, p. 57).

Guest comentou:

Fiquei encantado com o jogo rítmico, o baixo contracenando com o miolo nos movimentos sincopados e alternados, especialmente na segunda parte. A corda mais grave afinada em Ré, meu camarada, matou a charada! A região grave do violão ficou super bem explorada, especialmente com a sonoridade das quintas. Aliás, é notável o som grave do violão especialmente nesta peça. A transposição para Mi menor foi providencial. (GUEST, 2021h).

Lago Puelo havia sido estruturada inicialmente em três partes, conforme a publicação para piano e em uma das versões do *Songbook* (2019c): A – A – B – C – C – A²¹. Mas, como apontou Guest em uma de nossas trocas de mensagens, “a ação criativa é gerada por conflitos” (GUEST, 2021r). Nesse espírito, tempos depois, o compositor revisitou a peça acrescentando uma quarta parte (contendo 12 compassos). Essa versão ampliada está listada no *Songbook* (2019c) como *Suíte Lago Puelo em 7*, que confere com a versão disponível no site do compositor, finalizada em maio de 2019:

20 Link para a gravação de Itamar Assiére ao piano: <https://www.youtube.com/watch?v=sopOzKdiUGw>. Acesso em: 31 jan. 2024.

21 A (14 compassos), B (20 compassos) e C (8 compassos).

Figura. 33: *Lago Puelo* – parte D manuscrito.

Fonte: GUEST (2019b).

A nova parte alterna a divisão rítmica de 4 + 3 e 3 + 4 na melodia, formando uma unidade de dois compassos que é enfatizada pelo ritmo harmônico, elemento este que difere das demais partes, com acordes quartais (exceto pelos compassos 51 e 52) em um ciclo de terças descendentes. Guest confirmou que essa era a forma definitiva da peça, A – A – B – C – C – D – A, tal como gostaria que fosse publicada para violão.

A partir do primeiro esboço, Guest sugeriu algumas modificações. No compasso 8 (e sua repetição no 62), preferiu trocar a terceira colcheia de Lá 3 para Sol 3:

Figura. 34: *Lago Puelo* – versão 1 para violão (c. 8).

Fonte: Elaboração do autor.

Figura. 35: *Lago Puelo* – edição (c. 8).

Fonte: GUEST (2021m, p. 57).

Essa sugestão enriquece o trecho por agregar a nona maior, uma tensão do acorde de Fá maior, que vem a ser uma providencial corda solta, favorecendo a ressonância do instrumento. Também, completa a sequência de intervalos de quintas no arpejo do acompanhamento (Fá 2 – Dó 3 – Sol 3).

A melodia no início da parte C explora uma região grave, limitando o espaço da harmonia em função da extensão do violão. Por isso, inseri as notas do acorde (Si natural e Sol) como complemento da melodia no final do compasso 36:

Figura. 36: *Lago Puelo* – versão 1 para violão (c. 35-37).

Fonte: Elaboração do autor.

Guest preferiu que essas duas últimas colcheias no compasso 36 fossem Mi bemol e Fá:

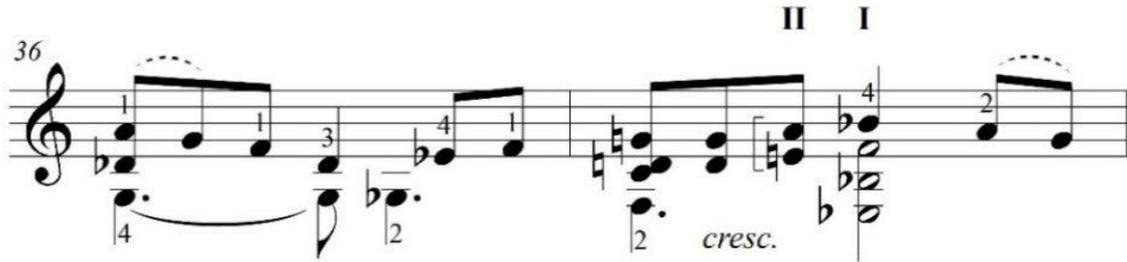
Figura. 37: *Lago Puelo* – versão 2 para violão (c. 35-37).

Fonte: Elaboração do autor.

Originalmente, como mostra a Figura 36, a segunda nota do baixo no compasso 36 seria (na transposição) Mi bemol 2 (terça maior abaixo do Sol 2). Como a modificação de Guest já apresentava o Mi bemol 3 na melodia, optei por manter o Sol 2 no baixo para explicar melhor o que ocorria na harmonia. Também, a sustentação do baixo em Sol valorizaria a chegada do acorde de Mi bemol maior na segunda metade do compasso seguinte, além de propiciar uma linha descendente no baixo (Sol 2 – Fá 2 – Mi bemol 2). Sobre essa minha opção, Guest respondeu: "Para o compasso 36 tenho uma sugestão muito ousada: substituir o Mi bemol grave pontuado pelo Sol bemol, imagine! – formando uma passagem cromática do baixo alcançando Fá no compasso seguinte (pegar ou largar, que tal?)". (GUEST, 2021i).

Evidentemente, era para pegar:

Figura. 38: *Lago Puelo* – edição (c. 36-37).



Fonte: GUEST (2021m, p. 58).

A rearmonização é uma surpresa, transformando a quinta diminuta da melodia em uma quinta justa, com um acorde de Sol bemol maior (complementado posteriormente pela sexta e sétima maior na melodia) intermediando a passagem para o acorde de Fá na cabeça do compasso 37. A linha do baixo faz todo sentido e, tecnicamente, ficou mais cômodo e sonoro ao violão.

Apesar de estarem perfeitamente de acordo com o que se entende por arranjo, procedimentos dessa natureza são manipulações que excedem os limites do “jogo da transcrição”. Porém, partindo do próprio compositor, isso seria classificado como “arranjo” ou “recomposição”? Ou ambos? Independentemente do termo, para Guest isso era mais um exemplo de como “brincar de música” fazia parte de sua identidade.

Com relação à quarta parte, como não tínhamos o benefício de um acompanhamento escrito em detalhe, procurei elaborá-lo na mesma linha da versão para piano, visando manter o equilíbrio e a unidade geral da peça. Assim, apresentei uma primeira tentativa ao compositor:

Figura. 39: *Lago Puelo* – parte D versão 1 para violão (c. 41-52).



The image shows a musical score for guitar, consisting of three systems of staves. The first system starts at measure 41 and ends at measure 44, featuring a first ending bracket and a second ending bracket. The second system starts at measure 45 and ends at measure 48. The third system starts at measure 49 and ends at measure 52. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 7/8. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Fonte: Elaboração do autor.

Aproveitei recursos violonísticos, como ligados mecânicos, para dar mais variedade à articulação, aliados a diálogos da linha do baixo com a melodia (compassos 44, 46, 48 e 52 na figura acima). Guest respondeu:

A parte nova de *Lago Puelo*, entre os compassos 43 e 54 é feita da melodia em 7/8 – articulada de compassos de 4/8 + 3/8 com 3/8 + 4/8 alternados, respectivamente (nos compassos 43 e 44).

Isso me sugeriu, como eu ando tocando, a articulação rítmica em pulsação oposta: compassos de 3/8 + 4/8 com 4/8 + 3/8 alternados, respectivamente (nos compassos 43 e 44), seguindo o mesmo esquema até o compasso 54.

Não sei digitalizar a fórmula, mas basicamente a acentuação melódica cai na primeira e quinta colcheia, e no compasso seguinte na primeira e quarta colcheia. E assim sucessivamente. Enquanto na acentuação rítmica acontece o oposto: primeira e quarta colcheia alternando com primeira e quinta colcheia. E assim sucessivamente.

Essa seção se destaca do resto, pelo seu pulso rítmico mais acentuado. (GUEST, 2021j).

A partir dessas colocações, enviei uma nova versão, preservando o diálogo entre baixo e melodia mencionado anteriormente:

Figura. 40: *Lago Puelo* – parte D versão 2 para violão (c. 43-54).



Fonte: Elaboração do autor.

Em seguida, Guest (2021j) escreveu: “Segue anexo sugestão trecho compassos 43-54 manuscrito, dinâmica *mf* direto. Não resisti colocando algumas notas não originais”.

Figura. 41: *Lago Puelo* – parte D versão 3 manuscrito (c. 43-54).



Fonte: GUEST (2021k).

Em poucas peças tivemos o privilégio de ter algo escrito por Guest diretamente para violão²². Tudo funciona no manuscrito acima. A condução do baixo do compasso 46 para a inversão no compasso 47 ficou mais suave. A rearmonização no compasso 48 propiciou um interesse renovado, tanto pela "cor" da dominante substituta preparando o acorde de Sol menor no compasso seguinte, quanto pela linha do baixo. Os compassos 51 a 53 também tiveram um ganho. No entanto, sugeri pequenos ajustes:

- Compasso 45: primeiro tempo, acrescentei o Ré 3 para termos um acorde mais cheio com as seis cordas;
- Compasso 49: por conta da afinação da sexta corda em Ré, a execução do Dó 3 (quarta colcheia do acompanhamento) ficaria um tanto complicada. Como a melodia já trazia um Dó naquele mesmo ponto, deixei somente com o Fá 3;
- Compasso 54: acrescentei o Fá 3 no primeiro tempo.

Figura. 42: *Lago Puelo* – parte D edição (c. 43-54).

Fonte: GUEST (2021m, p. 59).

Pessoalmente, preferia o último compasso dessa seção como no original, com o acorde quartal de Fá. Compartilhei essa opinião com Guest, argumentando que parecia conduzir melhor para o acorde de Mi menor na reexposição da parte A, mas ele preferiu manter conforme havia planejado no manuscrito (Fig. 41). Respeitei a decisão, afinal partiu do próprio compositor e não seria meu lugar insistir no debate. Apenas montei a digitação de maneira que pudesse deixar as notas soando, como um acorde.

22 De fato, em somente três delas: *Lago Puelo*, *Diminuta jornada para Oriente* e *Renovando as considerações*.

Pombos e sinos

Composta em junho de 2001, na Hungria, esta peça foi publicada no *Songbook* (2019c). Segue uma forma binária circular (A – A' – B – A – B – A)²³, encerrando com uma *codetta* que, na verdade, é uma reiteração dos seis compassos finais do A.

Guest comentou que esta era uma de suas composições preferidas, tendo recebido letras em húngaro e em português:

[A peça] nasceu nos arredores da cidadezinha de Kecskemét, nas planícies do Leste Húngaro, onde Kodály também veio ao mundo. Dando voltas nos arredores do povoado charmoso, percebi os pombos húngaros arrulhando em cinco + + * + * enquanto os brasileiros em notas longas e demoradas, descendentes e dotadas de fermata na cabeça (como se fossem galinhas d'angola). E por outro lado ouça, os sinos por aqui badalam e dialogam em ritmo samba-exaltação e as campanas na Hungria choram em rubato, em tristes e vacilantes suspiros, até mesmo sem barras de compasso, descontrolando e disparando em momentos imprevistos. Ora, onde morar então? Ouvindo os sinos ou os pombos fazendo música? (GUEST, 2021m, p. 16).

Figura. 43: *Pombos e sinos* – manuscrito (c. 1-11).



Fonte: GUEST (2001).

No arranjo para violão, a peça foi transposta uma sexta maior acima. Acrescentei uma introdução de quatro compassos iniciando no acorde de bVII7M e finalizando na dominante para preparar a entrada do tema em Sol maior:

Figura. 44: *Pombos e sinos* – introdução edição (c. 1-4).



Fonte: GUEST (2021m, p. 69).

23 As partes A e A' contêm 12 compassos cada. A parte B possui 16 compassos que poderiam ser analisados como 8+8.

A introdução foi construída com base em materiais da própria peça. A escolha do primeiro acorde, maior com a sétima maior no primeiro contratempo, tem origem no início da parte B:

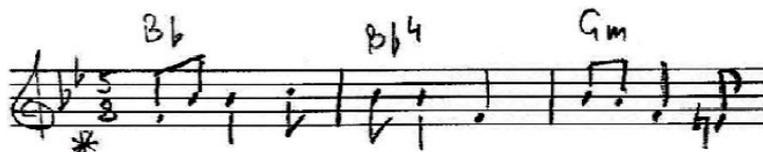
Figura. 45: *Pombos e sinos* – manuscrito (c. 25-26).



Fonte: GUEST (2001).

A linha interna desde o primeiro compasso da introdução (Lá 3 – Sol 3 – Mi 3 – Ré 3) é uma referência ao terceiro compasso do tema:

Figura. 46: *Pombos e sinos* – manuscrito (c. 1-3).



Fonte: GUEST (2001).

Guest (2021q) respondeu: "A introdução de 4 compassos ficou ótima! A surpresa de chegar ao tom de Sol, é total. Inesperado". Para o acompanhamento, preenchi o espaço das notas longas com figurações de arpejos e ligados mecânicos. Guest (2021q) comentou que "as figurações oferecem um fluxo, continuidade, movimento, à la moto perpétuo. Ótimo".

Figura. 47: *Pombos e sinos* – edição (c. 5-16).



Fonte: GUEST (2021m, p. 69).

No fac-símile do *Songbook* (2019c) consta uma indicação para dividir a levada do compasso 5/8 alternando a articulação 2+3 com 3+2. Como o próprio tema possui esse desenho espelhado, não me preocupei em replicar o mesmo padrão rítmico no acompanhamento (exceto por momentos como o último sistema da figura acima). No tema original, os quatro compassos finais do trecho acima traziam uma nota longa sustentada sobre o acorde de Sol Lídio em segunda inversão. No entanto, a manutenção de uma nota é uma das limitações do violão; após o ataque inicial, o som decai com certa rapidez. É claro, alguns subterfúgios típicos como tremolo poderiam ser empregados, mas optei por outra solução combinando os elementos harmônicos originais: repetir a nota da melodia nos compassos 13 e 14, enquanto o baixo explora o cromatismo da quarta aumentada com a segunda inversão, e criar uma variação melódica no modo Lídio nos compassos 15 e 16 explorando ligados para cordas soltas, mantendo, novamente, a inversão do baixo. Aliado a isso, foram indicadas diferenças de timbres em cada unidade de dois compassos, *sul ponticello* e normal, respectivamente. Não que tenha sido algo deliberado, mas talvez a influência *brouweriana*²⁴ nessa passagem não seja mera semelhança.

Nos compassos finais da parte A (c. 25-28), há outro momento com uma nota longa sustentada. Para contornar essa dificuldade, imaginei uma textura que pudesse remeter à ideia de "sino", organizando a digitação de forma que pudesse favorecer a ressonância, permitindo que todas as notas continuassem soando:

Figura. 48: *Pombos e sinos* – edição (c. 25-28).



Fonte: GUEST (2021m, p. 70).

Os arpejos de C#m7 (compassos 25 e 26) e Am (#11)/C (compassos 27 e 28) tiveram as nonas maiores adicionadas e foram divididos de acordo com o agrupamento indicado pelo compositor: 2+3 e 3+2.

No compasso 38, o acorde de Cm7 inicialmente foi escrito da seguinte maneira:

Figura. 49: *Pombos e sinos* – versão 1 para violão (c. 38).



Fonte: Elaboração do autor.

24 Leo Brouwer (1939), compositor, maestro e violonista cubano.

Guest (2021q) propôs: "Faça do primeiro acorde a três vozes uma aproximação cromática descendente ou seja: Si – Mi – Fá# (de baixo para cima), e as três vozes com movimento cromático descendente alcançando o próximo acorde Sib – Mib – Fá bequadro. Nisso, o baixo fica no Dó". Apesar de durar apenas uma colcheia, o efeito harmônico é muito elegante e valoriza ainda mais o contorno melódico. Além disso, é uma fôrma de acorde bastante idiomática para esse tipo de movimento paralelo:

Figura. 50: *Pombos e sinos* – edição (c. 38).



Fonte: GUEST (2021m, p. 70).

O final original consiste em uma unidade de seis compassos repetida até diluir em um *fade out*:

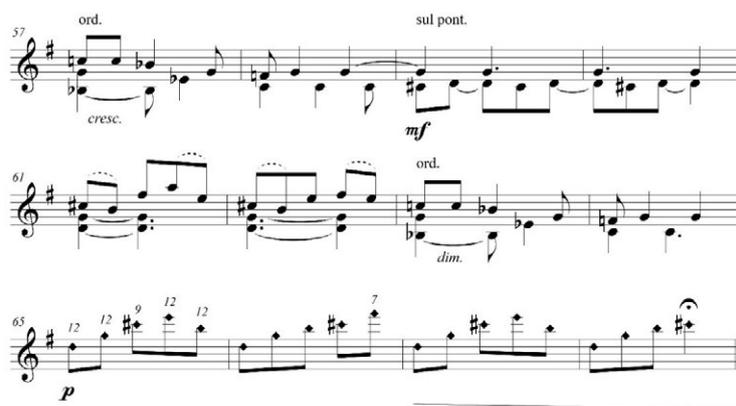
Figura. 51: *Pombos e sinos* – *Codetta* manuscrito (c. 53-58).



Fonte: GUEST (2001).

Escolhi repetir somente duas vezes, mesmo porque esse trecho já é uma reiteração dos seis compassos anteriores. Para "traduzir" a fundamental sustentada, reaproveitei a solução apresentada nos compassos 13 a 16 (Fig. 47):

Figura. 52: *Pombos e sinos* – *Codetta* edição (c. 57-68).



Fonte: GUEST (2021m, p. 71).

Nos últimos quatro compassos, explorei o arpejo de Sol Lídio com harmônicos naturais, mantendo a quinta do acorde como o harmônico mais grave (conforme inversão original do acorde). A opção pelos harmônicos surgiu do próprio título, um efeito que pode ser associado a sinos e que foi providencial para expressar a ideia do *fade out*. Finalizada a partitura, Guest comentou:

O fade out com os harmônicos no final, de grande efeito!...

Com a transcrição dessa peça, viajei! Produziu um efeito "alucinógeno", mesmo conservando todos os detalhes importantes, e mantendo a pulsação alternada de 5/8.

As últimas 3 colcheias do compasso 36, de prender a respiração. Muito arejado.

Essa foi a transcrição [arranjo] mais surpreendente, plena de criatividade. Só colaborou, para valorizar a composição²⁵. (GUEST, 2021q).

Em março de 2022, após a publicação do álbum, ao preparar a peça para gravar, senti que o trecho final estava um tanto repetitivo, considerando que os compassos 57 a 62 eram idênticos aos compassos 51 a 56. Assim, elaborei uma variação com uma versão aumentada dos intervalos iniciais do tema a partir da terça do acorde (compassos 59 e 60), seguida por uma citação literal do tema (compassos 61 e 62), porém, transposto um tom acima, mas preservando o tapete harmônico com o Sol Lídio invertido:

Fig. 53: *Pombos e sinos* – Coda revisada (c. 57-68).

Fonte: Elaboração do autor.

Guest ficou entusiasmado com a gravação: "Ouvir a peça ganhando vida, saindo do papel, foi emocionante!" (GUEST, 2022b). Disse, entretanto, que lhe ocorreram algumas observações:

²⁵ Os arranjos preferidos de Guest foram os de *Pombos e Sinos* e *Misterioso e Elementar*. Esta última peça não foi incluída no presente trabalho para dar espaço a outras que tiveram mais interação com o compositor durante o processo de elaboração.

1/ Os primeiros 2 compassos, vontade de ouvi-los de novo, numa repetição (ou numa outra tonalidade): a introdução ficou curta demais.

2/ Cabe ressaltar mais a linha melódica. Há tanta atividade harmônica e polifônica que a melodia propriamente dita não aparece como devia, resultando numa certa congestão sonora.

3/ O andamento poderia ser algo mais lento; há muita "mensagem" no arranjo para assimilar.

De resto, os detalhes e a própria intenção da peça apareceram todos, minuciosamente. E que trabalho deveria ter dado para prepará-la. (GUEST, 2022b).

Pouco depois, enviou outra mensagem:

Acabo de ouvir melhor "Pombos e Sinos" e cheguei à conclusão que somente na segunda parte (compassos 29-44) sinto a falta do destaque da melodia, principalmente o ataque da melodia nos compassos 29 e 37, mas no trecho todo os detalhes do acompanhamento "roubam a cena" da melodia. Confira. (GUEST, 2022b).

Todas as colocações são muito pertinentes. Começando pelas últimas observações, de fato o andamento da gravação está um pouco mais rápido que a indicação de *semínima* = 102 da edição. No processo de colocar a peça embaixo dos dedos, confesso que naquele momento até achei um pouco lento, mas, realmente, dificulta para apreciar o relevo de todas as camadas. Com relação ao destaque da linha melódica, Guest tinha razão. Algumas decisões interpretativas levam a realçar determinados elementos que, apesar de em um primeiro momento parecerem atraentes para o intérprete (ou para o arranjador), são secundários para o compositor. São ajustes que podem ser equalizados na execução, mesmo assim achei por bem refazer o compasso 36²⁶, deixando a melodia mais em evidência:

Figura. 54: *Pombos e sinos* – edição (c. 32).



Fonte: GUEST (2021m, p. 70).

26 Compasso 36 com a introdução ampliada, ou seja, compasso 32 na edição.

Figura. 55: *Pombos e sinos* – alternativa (c. 32).



Fonte: Elaboração do autor.

Sobre a introdução, quando escrevi o arranjo não quis interferir muito e deixei somente com a quadratura clássica de quatro compassos, o que foi aprovado pelo compositor na edição do álbum. Mas, sendo fiel ao seu dizer que “a ação criativa é gerada por conflitos” e, talvez, com uma perspectiva diferente ao ouvir a gravação da peça, Guest sentiu que a introdução estava curta. Ao ler isso, imediatamente pensei no que fazer. Como eu havia iniciado com o acorde de F7M seguindo para o Ab7²⁷, decidi percorrer o caminho inverso do ciclo de terças, um tipo de progressão utilizada por Guest em *Tudo é relativo* e *Lago Puelo*. A ideia era, portanto, ter outros quatro compassos antecedendo os que já estavam ali, resultando em um arco formal de oito compassos (ou, neste caso, 4+4). Desta forma, enviei-lhe a nova introdução ampliada:

Figura. 56: *Pombos e sinos* – introdução ampliada (c. 1-8).

Moderato ♩ = 102

Fonte: Elaboração do autor.

O início se dá agora na mediantes, com um *spoiler* do contorno do tema, mas em um contexto menor. A linha interna do acorde de F7M (Lá 3 – Sol 3 – Mi 3 – Ré 3) foi antecipada no compasso anterior (Ré 4 – Dó 4 – Lá 3 – Sol 3), cuja linha superior também faz alusão ao tema. Guest comentou:

27 A rigor, um D7(b9)/Ab, mas, para fins de clareza, chamaremos como Ab7, que possui a mesma função.

Os 4 compassos que você acrescentou, antecipando a introdução antiga, ficaram sensacionais!

O tema principal após esse mergulho por 8 compassos surge inesperado. Ele incorpora das brumas da introdução que, por sua vez, não revela nem o compasso, nem o centro tonal!

É notável que eu mesmo imaginei algo muito semelhante. Isso é prova de que a própria música quase que pré-determina os seus antecedentes! Impressionante.

Gosto de comentar que o compositor não toma decisões, mas investiga. Outra coisa interessante é que, sabemos por experiência, a criação não ocorre cronologicamente, tipo "antecedentes – consequentes" (como também é observado em literatura: o destino é que revela a preparação). É o destino que revela o caminho.

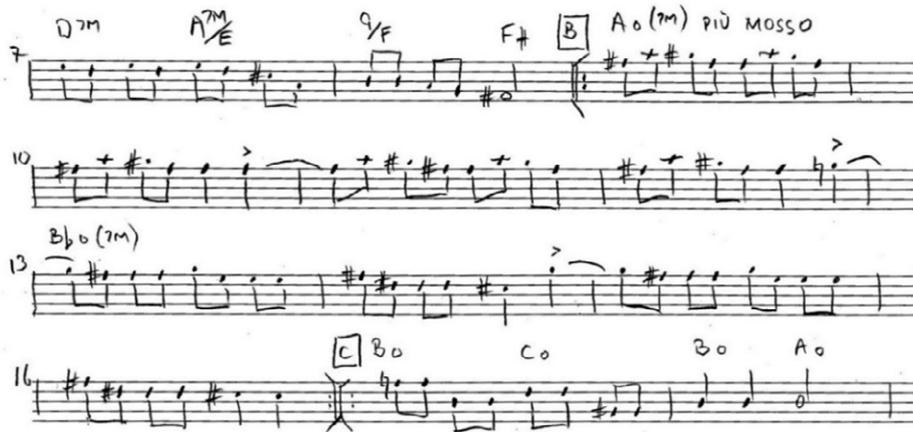
Matou a charada, Luciano. Obrigado. (GUEST, 2022c).

Ian Guest era conhecido por suas frases, seus insights não só sobre música, mas também acerca das coisas mais cotidianas que podiam guardar algum inadvertido ângulo poético ou filosófico. Isso era ao mesmo tempo um contraste e um complemento aos assuntos estritamente técnicos relacionados a notas, harmonia, forma etc. que orientavam a execução do projeto. Momentos como esses, em que ele compartilhava seus pontos de vista, ficaram entre as melhores lembranças do processo todo.

Diminuta jornada para Oriente

Composta durante o Carnaval em Tiradentes, MG, em março de 2019. A peça é organizada em uma forma contínua: A – B – B – C – C – *codetta*, com cada parte contendo 8 compassos e a *codetta* 4 compassos. Conforme indicado no fac-símile publicado no *Songbook* (2019c), as partes A e B (compassos 1 a 16) foram baseadas no folclore húngaro e a parte C (compassos 17 a 28) foi inspirada em Erik Satie (1866-1925) e Béla Bartók (1881-1945). Foi transposta uma terça menor acima no arranjo para violão. A adaptação da segunda parte foi particularmente trabalhosa, uma das que apresentou mais dificuldades dentre todas as peças do álbum:

Figura. 57: *Diminuta jornada para Oriente* – parte B manuscrito (c. 7-18).



Fonte: GUEST (2019a).

Considerando o andamento, o caráter insistente da melodia e os acordes diminutos com sétima maior, uma primeira tentativa de adaptar este trecho foi a seguinte:

Figura. 58: *Diminuta jornada para Oriente* – parte B versão 1 para violão (c. 9-16).



Fonte: Elaboração do autor.

Ao avaliar esta primeira versão do arranjo, Guest colocou:

Já nos compassos 9 a 12 eu imagino algo diferente: uma tempestade com ostinato insistente (olha o pleonasma), do tipo *Dança do Sabre* de Khachaturian. Um ostinato, enfatizando a nota original (Dó) alternando com a nota (Sol) grave em cada semínima, enquanto nas colcheias intermediárias ouviremos a tríade Si maior (em qualquer inversão) no meio da região, puxado secamente ou em dedilhado (e, é claro, a melodia acontece em cima). Fazendo isso 8 vezes. Na subida por meio tom, com a colcheia antecipada e acentuada, continua a mesma história (tudo isso semelhante ao suspense circense, ou seja, *Na Carreira* de Chico Buarque e Edu Lobo em *O Grande Circo Místico*). Tudo isso será viável num só instrumento? (GUEST, 2021c).

O baixo em Dó alternando com o Sol grave sustentando a tríade de Si maior acima gera uma textura bitonal de grande efeito, mas isso precisaria ainda ser equilibrado com a melodia, o andamento e os limites de um só violão. O Sol grave nos tempos pares ficaria distante da região em que se desenrola a melodia, resultando em uma distensão incômoda de mão esquerda que não viabiliza o recheio harmônico com a tríade de Si maior. Uma outra opção seria alternar o Dó com o Sol uma quinta acima, o que não surtiria o efeito imaginado por Guest. Propus, então, a seguinte solução:

Figura. 59: *Diminuta jornada para Oriente* – parte B versão 2 para violão (c. 9-12).



Fonte: Elaboração do autor.

Esta segunda versão foi bem recebida pelo compositor, que acrescentou:

A outra possibilidade seria, sendo o trecho uma espécie de moto perpétuo, "pontilhar" o modelo básico de ontem, deixando de dar certas notas em cima, outras em baixo, alternadamente; criar um pulso sincopado. Aí, daria para encarar também o Sol grave. Mas, é claro, a baixaria também poderia ser deslocada no tempo, "falhando" umas notas na melodia. (GUEST, 2021d).

Comentei que no trecho entre os compassos 9 e 12 o Sol grave implicaria em uma mudança de posição que acabaria comprometendo a ressonância e o legato. O ideal seria montar tudo em uma mesma posição, permitindo que o trecho pudesse reverberar e que o dedilhado da mão direita fosse viável no andamento. Assim, foi elaborada a alternativa abaixo:

Figura. 60: *Diminuta jornada para Oriente* – parte B versão 3 para violão (c. 9-16).



Fonte: Elaboração do autor.

Após todos os diálogos e ajustes, chegamos ao consenso de que esta seria a versão definitiva. No entanto, pouco depois Guest enviou uma nova ideia:

Me perdoe pela correção "póstuma" ao bater o martelo de *Diminuta jornada ao Oriente* [sic] – mas não pude resistir à ideia que me apareceu essa noite. Espero que você goste dessa solução e que seja viável no violão solo. Tem a liberdade de adaptá-la à execução instrumental. (GUEST, 2021l).

Figura. 61: *Diminuta jornada para Oriente* – parte B versão 4 manuscrito (c. 9-12).



Fonte: GUEST (2021e).

Este é um dos exemplos do comprometimento de Ian Guest não só com o projeto do álbum de partituras, mas com a música como um todo. A experimentação, o "brincar" com a música, são traços que o acompanharam ao longo de toda sua jornada. O novo trecho apresenta acordes diferentes e outro contorno no acompanhamento, mais idiomático, porém, alguns poucos ajustes precisariam ser negociados para que tudo pudesse ser executado com fluência:

- Com as mudanças de posição, os baixos em Dó não teriam a duração de mínima;
- O baixo com o Sol 2 no quarto tempo do compasso 9 implicaria em uma sequência de dois saltos (para chegar e depois retornar ao acorde do compasso seguinte). Por isso, sugeri a nota Si 2 (sensível do próximo Dó), mantendo o trecho na mesma posição. Já nos compassos 10 e 12 o baixo em Sol foi preservado;

- A ligadura no Lá 4 entre os compassos 10 e 11 não poderia ser mantida;
- Propus utilizar o mesmo acorde do compasso 12 no segundo tempo do compasso 10;
- Entre os compassos 13 e 16 sugeri omitir a nota Mi 3 dos acordes nos segundos tempos.

Figura. 62: *Diminuta jornada para Oriente* – edição (c. 9-12).

Più mosso ♩ = 132

Fonte: GUEST (2021m, p. 39).

Guest respondeu:

Todas suas sugestões funcionam com perfeição. Nenhuma empobrece a proposta harmônica.

- Se o baixo Dó não fica soando, não faz falta, o importante é ser a nota atacada.
- A nota Dó alternando ora com Si ora com Sol, ambas as vezes, resulta muito bem.
- O acorde do compasso 12 colocado também no compasso 10 resulta bem.
- A ligadura na melodia entre os compassos 10 e 11 não vai fazer falta.
- Formar os acordes, nos compassos 13 a 16, só com o trítono Fá-Si cumpre muito bem a sua função, já que o Mi grave está sempre presente.

Toquei novamente o trecho conforme sua sugestão e não senti nada perder de seu teor proposto. Parabéns, Luciano! Sabemos, tudo é feito de detalhes. (GUEST, 2021l).

Placa 0398

Composta entre 13 e 15 de março de 2007, em Mariana, MG, é uma peça curta, em forma ternária, que foi publicada no *Songbook* (2019c). Guest contou sobre como a escreveu:

A primeira parte dessa música é o relevo sugerido pela placa de um automóvel Gol prateado estacionado em frente ao Museu de Arte Sacra de Mariana, de propriedade da diretora D. Conceição. 0398 são as notas de solfejo Mi (agudo) – Mi (grave) – Ré (agudo) – Dó (agudo). Esse motivo é desenvolvido e transposto. Produz o relevo desse mergulho gracioso. A composição é graças a essa placa 0398 – tenho o cacoete de transformar números em melodias. (As notas Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi são os primeiros dígitos 1 2 3 4 até 10 que é Mi de cima). (GUEST, 2021n).

Em outro e-mail, comentou: “A questão de transformar números em notas musicais é o próprio solfejo relativo e também a análise harmônica de graus em números romanos. Sempre cantei os números, foi assim que memorizei placas e números de telefone”. (GUEST, 2021o).

Escrita em Mi bemol, *Placa 0398* foi transposta um tom acima na adaptação para violão. Quando comecei a trabalhar na peça, vi que, poucos meses antes, o flautista Carlos Batistella havia disponibilizado em seu canal no YouTube uma gravação na qual é acompanhado pelo próprio compositor ao piano (contando também com a participação do violonista Henrique Putini)²⁸. Guest lança mão de uma textura com acordes arpejados, conferindo um caráter de leveza ao acompanhamento, algo que procurei aproveitar na elaboração do arranjo:

Figura. 63: *Placa 0398* – edição (c. 1-5).

Andante ♩ = 86

The musical score for Placa 0398 is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 3 through 5. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 12/8 time signature. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 86 beats per minute. The dynamics range from mezzo-piano (mp) to mezzo-forte (mf). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Roman numerals III and II are placed above notes in measures 3 and 5, respectively. The piece concludes with a fermata over the final note in measure 5.

Fonte: GUEST (2021m, p. 67).

28 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HNzmxhMGqDQ>. Acesso em: 03 fev. 2024.

A interação do contorno generoso da melodia com o acompanhamento arpejado se aproxima, de certa forma, à escrita de uma peça para piano do período romântico.

Quando precisávamos definir as indicações de andamento, dinâmica e expressão na etapa final das editorações, informações estas que não constam em nenhuma das partituras do *Songbook* (2019c), Guest as enviava no corpo das mensagens. Um exemplo de como ajustávamos esses detalhes em nossa comunicação pode ser ilustrado no trecho abaixo:

Andamento sugerido Andante – semínima pontuada = 86

Dinâmica:

compasso 1 – *mp* (localização na anacruse que antecede o número de compasso referido)

compasso 5 – *mf*

compasso 7 – *f*

compasso 8 – sinal de >

compasso 10 – *dim.*

compasso 11 – *p*

compasso 12 – *f* (localização real)

compasso 16 – *mf*

compasso 18 – *decresc.* – *poco rit.*

compasso 19 última semínima pontuada – *ten.*

último tempo – *mp*

(fico na dúvida se vale prevenir a *Tempo* para o *Da Capo*). (GUEST, 2021n).

Em uma primeira versão para violão, mantive a repetição da parte A logo após a parte B com a indicação *Dal Segno al Fine*, conforme no original. A respeito disso, Guest observou:

Tenho tocado os primeiros 4 compassos da melodia da primeira parte, somente no *ritornello*, com a divisão rítmica em 6 semínimas iguais (6/4 *feel*), contracenando com o fluxo das colcheias no compasso quaternário composto. No piano é fácil, mas no violão teria que repensar e refazer tudo, para garantir o fluxo da levada, e ainda anotar tudo por extenso. Fico na dúvida se vale a pena e deixo-a por sua conta (mas não creio que irá fazer muita falta; é um efeito pianístico). (GUEST, 2021n).

A partir dessa ideia, considerei duas opções para a reexposição, uma com o tema na oitava original e outra com os dois primeiros compassos oitava acima:

Figura. 64: Placa 0398 – reexposição da parte A – alternativa (c. 20-25).



Fonte: Elaboração do autor.

Por conta da região grave do instrumento em que se situa o tema no trecho inicial, algumas notas da melodia acabam se confundindo com a textura do acompanhamento (precisamente o Fá 3 no primeiro compasso e o Si 2 no compasso seguinte). Por isso, a opção de mover oitava acima não só resolveria esse problema como também daria mais brilho e variedade à reexposição²⁹. Guest (2021p) respondeu: “Foi justamente essa a ideia da modificação rítmica da melodia nos primeiros 4 compassos. Ficou ótima, e prefiro a versão dos dois primeiros compassos oitava acima”. Para concluir, disse: “Marcar *Espressivo* com o sinal *f* de dinâmica. E se não for redundante, colocar sinal de ênfase sobre cada nota (*ff*?) (ou escolher qual mais adequado para violão)” (GUEST, 2021p). Com essas direções, a peça foi editada da seguinte maneira:

Figura. 65: Placa 0398 – reexposição da parte A – edição (c. 20-25).



Fonte: GUEST (2021m, p. 68).

29 A partir da anacruse para o compasso 22, o tema retornaria à oitava original.

Renovando as considerações

Guest comentou que esta era uma composição antiga e que teve várias versões, tendo sido intitulada anteriormente como *Homenagem a Michel Legrand*. No *Songbook* (2019c), consta a informação: "Rio, 1967 ('Homenagem a Michel Legrand') / Mariana, 4-9/3/2002". Esta *jazz waltz*, tal como foi denominada na partitura original, foi dedicada ao compositor, arranjador e trombonista Vittor Santos que, segundo Guest, tinha o hábito de escrever no campo de assunto dos e-mails "renovando as considerações". Sua forma assemelha-se à binária circular: A – A' – A' – B – B – transição – A – *codetta*³⁰. A tonalidade original foi mantida, apenas transpondo a melodia uma oitava acima. Guest sugeriu o andamento "Andante – semínima = 92". A parte B, em tom maior, é ligeiramente mais movida (semínima = 112).

Em minhas considerações sobre esta valsa, tomei a liberdade de escrever uma curta introdução com base em uma rearmonização da melodia, explorando harmônicos naturais e encerrando na dominante que prepara a entrada do tema em Mi menor:

Figura. 66: *Renovando as considerações* – introdução (c. 1-4).

Fonte: GUEST (2021m, p. 72).

Figura. 67: *Renovando as considerações* – manuscrito (c. 1-12).

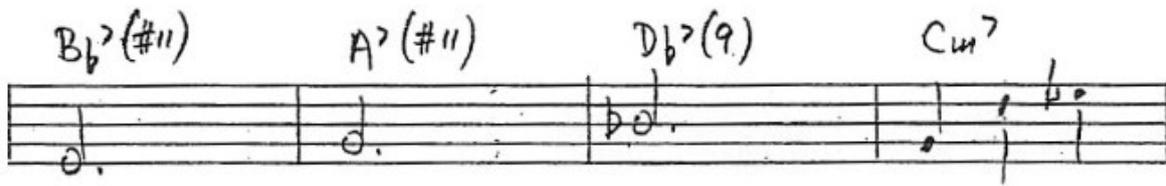
Fonte: GUEST (2002).

Na partitura original, o trecho entre os compassos 18 e 21³¹ é um momento no qual a melodia possui notas longas:

30 A (12 compassos), A' (16 compassos), B (16 compassos), transição (4 compassos), *codetta* (8 compassos).

31 Numeração referente ao arranjo, incluindo os quatro compassos da introdução.

Figura. 68: *Renovando as considerações* – manuscrito (c. 18-21).



Fonte: GUEST (2002).

A fim de criar um acompanhamento contrapontístico, com mais movimento, apresentei um primeiro esboço ao compositor:

Figura. 69: *Renovando as considerações* – versão 1 para violão (c. 18-21).



Fonte: Elaboração do autor.

A partir dessa ideia, Guest elaborou uma segunda versão, escrevendo diretamente para violão:

Figura. 70: *Renovando as considerações* – manuscrito para violão (c. 18-21).



Fonte: GUEST (2021t).

As modificações foram:

- Novas notas agregadas à melodia: Fá 4 (compasso 18), como nota de passagem para o Sol 4 no compasso seguinte, e Dó 5 (compasso 19);

- Cromatismo na bordadura inferior da linha interna (compasso 19), seguindo o mesmo contorno da bordadura no compasso anterior, e a continuação do motivo em terças;
- Criação de um contracanto no compasso 20.

A harmonia e o compasso 21 continuaram iguais. O que Guest escreveu funciona bem ao violão, mas propus alguns ajustes. Primeiro, passar o contracanto do compasso 20 oitava abaixo para que não concorresse com a região da melodia. Além disso, essa opção traria duas vantagens: ampliar a ressonância do acorde e uma configuração de mão esquerda mais cômoda³². A partir disso, seria oportuno repensar o último tempo do compasso 19, para que pudesse dialogar melhor com a mudança de oitava do contracanto. Finalmente, visando uma condução mais melódica do baixo até o acorde de Dó menor no compasso 21, sugeri substituir a última colcheia do contracanto do compasso 20 de Mi bemol para Ré bemol:

Figura. 71: *Renovando as considerações* – edição (c. 18-21).



Fonte: GUEST (2021m, p. 72).

Guest (2021s) comentou: “passar o contracanto oitava abaixo no compasso 20 limpou o som da nota Si bemol na melodia e a passagem do compasso 20 para Cm7 ficou bem conduzida”. A partir desses ajustes, achou melhor trocar a última colcheia do compasso 19 de volta para Lá, conforme estava na primeira versão (Fig. 69), como uma nota de passagem.

Na melodia cifrada original, os dois últimos compassos sustentam uma nota longa:

32 Da forma que estava escrito, exigiria uma distensão do dedo 4 para alcançar a quinta do acorde no segundo tempo (Lá bemol 4 na segunda corda).

Figura. 72: *Renovando as considerações* – manuscrito (c. 61-68³³).



Fonte: GUEST (2002).

Em uma primeira versão para violão, explorei uma citação do tema com harmônicos naturais para preencher este trecho. Isso teria relação com a introdução e também com a linguagem do jazz e do blues ao concluir com a sétima menor:

Figura. 73: *Renovando as considerações* – versão 1 (c. 69-72).



Fonte: Elaboração do autor.

Guest havia gostado dos compassos finais, mas no dia seguinte renovou suas considerações e enviou uma alternativa diferente:

Figura. 74: *Renovando as considerações* – manuscrito para violão (c. 71-72).

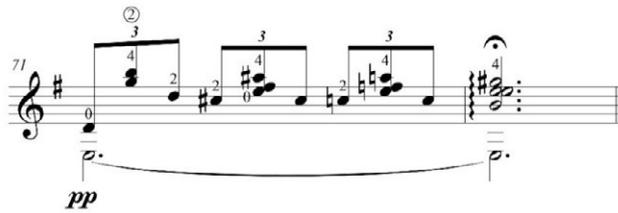


Fonte: GUEST (2021t).

Assim, propus montar as tríades a partir da posição XII (décima segunda casa da escala/braço do violão), acrescentando o Mi da primeira corda solta a partir do segundo tempo. Harmonicamente, essa nota corresponde às sétimas dos acordes de F# e F e à fundamental do acorde final, convertendo-se também em um recurso idiomático que amplia a ressonância do instrumento. A modificação foi aprovada por Guest:

33 Numeração referente ao manuscrito.

Figura. 75: Renovando as considerações – edição (c. 71-72).



Fonte: GUEST (2021m, p. 74).

É sempre amanhecer para quem caminha em direção ao pôr-do-sol

Escrita no Natal de 1996, em Tibagi, PR, esta foi a última peça enviada por Guest, concluindo a edição do álbum:

É um coral a quatro vozes à capela, inspirado numa frase que encontrei na parede da copa de um casarão em Tibagi, no interior do Paraná. Original para coro misto, com letra. Adotei-a para ser o título dessa composição, bastante conclusiva para arrematar o nosso trabalho. (GUEST, 2021f).

Figura. 76: É sempre amanhecer para quem caminha em direção ao pôr do sol – manuscrito.

Fonte: GUEST (2018).

É uma peça bastante curta, mas de certa forma muito significativa, não só pela imagem poética do título, mas por encerrar o ciclo fazendo alusão ao início da prática da transcrição em instrumentos ancestrais do violão, a *intavolatura*, uma prática comum no período da renascença que consistia em transportar uma polifonia coral para uma versão instrumental.

Uma textura a quatro vozes normalmente apresenta alguns desafios ao ser adaptada para violão solo, por conta da manutenção da independência das linhas e do *legato* na execução. Porém, a transcrição exigiu poucos ajustes, basicamente a omissão de determinadas notas e redistribuição de oitavas, transpondo a peça meio tom abaixo, para Ré maior, com a sexta corda afinada em Ré:

Figura. 77: *É sempre amanhecer para quem caminha em direção ao pôr do sol* – edição.

Fonte: GUEST (2021m, p. 46).

Considerações finais

O recorte das composições presentes no álbum nos mostra a pluralidade da cultura musical de Ian Guest, por meio de melodias tradicionais húngaras, peças construídas nos moldes clássicos (passacaglia, suíte, corrente, coral) e nos mais diversos gêneros e estilos populares (choro, baião, blues, valsa jazz, tango etc.). Todas as decisões ao longo do processo de “tradução” foram tomadas em conjunto com o compositor. O material publicado representa, portanto, o que foi “aprovado” por ele (para usar uma expressão típica sua). Entretanto, conforme mencionei em meu texto no álbum, dificilmente poderíamos chamar essas versões como as “definitivas” para violão; ao invés disso, faz mais sentido encará-las como uma das muitas possibilidades que a música de Ian Guest permite.

Desde que retomamos contato a partir da descoberta das partituras no acervo de Waltel Branco, perguntei a Guest se ele não teria interesse em escrever uma nova peça, original, para violão. Ele gostou da ideia e disse que tinha alguns fragmentos em mente. No entanto, em plena pandemia, assim como vários de nós, precisou se adaptar ao modelo de aulas online, uma dinâmica com a qual não estava habituado; com isso, não se sentia motivado a criar algo novo para violão. Apesar disso, de tempos em tempos eu voltava ao assunto, mesmo após a publicação do álbum; sem dúvida teria sido uma grande adição ao repertório violonístico, mas, infelizmente, ele não estava em um momento que pudesse se dedicar à composição e não quis insistir. Conforme ele mesmo comentou em uma mensagem sobre seu texto introdutório, "desenvolver uma composição para mim, é visitá-la diariamente e alterá-la (na maioria das vezes no sentido de simplificar), até chegar à aprovação. É curioso que ao escrever um texto, o mesmo me acontece" (GUEST, 2021u).

É indiscutível que ter o projeto concluído, publicado e compartilhado com a comunidade violonística é uma grande satisfação. Mas, sem dúvida, a parte que possui maior significado para mim é o processo, musical e humano, e a proximidade que isso nos proporcionou.

Renovando as considerações finais

Na fase inicial de varredura do repertório, Guest enviou uma canção com acompanhamento de piano para que avaliasse a viabilidade de sua adaptação para violão. Dada a natureza do projeto, uma única peça camerística com voz ficaria um tanto deslocada no contexto e, naquele momento, achei mais adequado delimitar a um perfil essencialmente instrumental. No entanto, em março de 2022 decidi resgatar essa canção. Intitulada *A Ti*, Guest contou que foi escrita em 1969, para contralto ou mezzo-soprano, durante seu curso de graduação em composição na UFRJ sob a orientação de José Siqueira. Possui duas partes, "com letras de duas trovas folclóricas, livremente escolhidas, independentes, mas relacionadas" (GUEST, 2022a). A partitura a que tive acesso foi editorada por Miriã M. Silva:

Figura. 78: A Ti – voz e piano (c. 1-4).

A Ti
(para contralto ou mezzo-soprano)

Ian Guest

Andantino

Fonte: GUEST (1969).

Se o acompanhamento fosse delegado a um só violão, a textura teria que ser reduzida, sacrificando a profundidade da harmonia. Já com dois violões haveria espaço suficiente para que isso fosse realizado de forma plena. Definida a formação, a peça foi transposta um tom acima (tendo o segundo violão com a sexta corda em Ré), um ajuste que amplia a ressonância dos violões e ainda assim preserva a linha vocal em uma região confortável³⁴:

Figura. 79: A Ti – voz e dois violões (c. 1-4).

Andantino ♩ = ca 94

Fonte: Elaboração do autor.

Encaminhei a transcrição a Guest, que respondeu: “O entrelaçamento das notas dos dois violões, na formação dos acordes, resulta em sonoridade ótima, apropriada ao som violonístico. A canção fica altamente valorizada com essa instrumentação. Grande ideia!” (GUEST, 2022a). Ele sugeriu as indicações metronômicas e de expressão, completando que concordava em não especificar a classe da voz na partitura³⁵.

34 A extensão vocal é de uma nona maior, do Ré 3 ao Mi 4 na transcrição.

35 Essa partitura será publicada em formato digital (PDF) pelo Memorial do Violão Brasileiro e estará disponível gratuitamente no site: <https://>

Quando finalizei os detalhes da editoração, entrei em contato com Guest para que fizesse uma revisão final. Na ocasião ele estava em trânsito, havia sido convidado para participar de um evento na Associação Húngara, em Jaraguá do Sul, SC. Essa viagem foi providencial, pois no trajeto da volta estava prevista uma escala em Curitiba e, após décadas, pudemos nos reencontrar presencialmente no domingo de Páscoa, dia 17 de abril de 2022. Acompanhado por minha mulher e nossa filha, busquei-o na rodoviária e fomos em um dos poucos lugares abertos na cidade para um café. Foi ótimo revê-lo, estava bem, com o bom humor, a alegria e leveza de sempre. No caminho de volta à rodoviária, perguntei mais sobre a canção que havíamos recém editado. Não há como não se emocionar ao lembrar de Guest cantando o tema em modo Mixolídio, cujos versos ganharam uma dimensão diferente dias depois: "Eu não gosto nem brincando dizer adeus a ninguém, quem parte leva saudade, quem fica saudade tem".

Referências

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

BARBEITAS, Flávio. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. Per Musi, Belo Horizonte, v. 1, 2000, p. 89-97.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GROVE, George. *A Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1879.

GUEST, Ian. *16 Estudos para Piano*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

GUEST, Ian. A Ti [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 20 mar. 2022a.

GUEST, Ian. *A Ti*. Voz e piano. Rio de Janeiro, 1969. 1 partitura.

GUEST, Ian. Águas Paradas [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 08 abr. 2021a.

GUEST, Ian. *Águas paradas*. Piano. Rio de Janeiro, 1972a. 1 partitura. Acervo Waltel Branco.

GUEST, Ian. *Águas paradas*. Violão. Rio de Janeiro, 1972b. 1 partitura. Acervo Waltel Branco.

GUEST, Ian. *Corrente para duo de violões* [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 30 mar. 2021b.

GUEST, Ian. *Corrente*. Itaipava, 1973. 1 partitura.

GUEST, Ian. *Diminuta Jornada para Oriente* [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 28 jun. 2021c.

GUEST, Ian. *Diminuta Jornada para Oriente* [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 29 jun. 2021d.

GUEST, Ian. *Diminuta jornada para Oriente*. Parte B violão. Tiradentes, 2021e. 1 partitura.

GUEST, Ian. *Diminuta jornada para Oriente*. Tiradentes, 2019a. 1 partitura.

GUEST, Ian. *É Bom Chegar a Mariana* [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 26 jul. 2021f.

GUEST, Ian. *É sempre amanhecer para quem caminha em direção ao pôr-do-sol*. Tiradentes, 2018. 1 partitura.

GUEST, Ian. *Gravação Pombos e Sinos* [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 12 mar. 2022b.

GUEST, Ian. *Gravação Pombos e Sinos* [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 14 mar. 2022c.

GUEST, Ian. *HEMATHACAMA – Aventura de Lápis e Borracha: Música Popular Camerística*. São Paulo: Tratore, 2021g. 1 CD (51 min).

GUEST, Ian. *Lago Puelo* [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 20 abr. 2021h.

GUEST, Ian. *Lago Puelo* [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 21 abr. 2021i.

GUEST, Ian. *Lago Puelo* [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 21 jun. 2021j.

GUEST, Ian. *Lago Puelo*. Parte D violão. Tiradentes, 2021k. 1 partitura.

GUEST, Ian. *Lago Puelo*. Tiradentes, 2019b. 1 partitura.

GUEST, Ian. Mea culpa [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 30 jun. 2021l.

GUEST, Ian. *Música para Violão*. Ed. Luciano Lima. São Paulo: Acervo Violão Brasileiro, 2021m.

GUEST, Ian. Passacaglia dúvida [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 01 mar. 2022d.

GUEST, Ian. Placa 0398 [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 08 jul. 2021n.

GUEST, Ian. Placa 0398 [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 10 jul. 2021o.

GUEST, Ian. Placa 0398 [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 09 jul. 2021p.

GUEST, Ian. Pombos e Sinos [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 06 jun. 2021q.

GUEST, Ian. *Pombos e sinos*. Kecskemét, 2001. 1 partitura.

GUEST, Ian. Projeto para o texto da introdução [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 14 jun. 2021r.

GUEST, Ian. Renovando as Considerações [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 17 jul. 2021s.

GUEST, Ian. *Renovando as considerações*. Mariana, 2002. 1 partitura.

GUEST, Ian. *Renovando as considerações*. Tiradentes, 2021t. Trecho violão. 1 partitura.

GUEST, Ian. Rodapé [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 12 jun. 2021u.

GUEST, Ian. Simetria [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: limaviolao@gmail.com. 11 mar. 2021v.

GUEST, Ian. *Songbook Ian Guest*. São Paulo: Vitale, 2019c.

LAGO PUELO. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Puelo_Lake.jpg. Acesso em: 31 jan. 2023.

Maestro Geszti fica na UA e diz porque [sic] gosta de Manaus. *Jornal do Comércio*, Manaus, 24 out. 1976. Caderno 2, p. 5.

MORAIS, Luciano César. *Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão*. Dissertação (Mestrado em Música). USP, São Paulo, 2007.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RODRIGUES, Pedro Agostinho Figueiredo. *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico*. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

VALE, Victor Melo. *A Tradutibilidade do Sentido: o processo de transcrição musical*. Tese (Doutorado em música). UFMG, Belo Horizonte, 2018.