

THIAGO SHIZUO KAMIYAMA KONDO

**TRANSCRIÇÕES PARA PIANO
NO SÉCULO XIX:
UMA INVESTIGAÇÃO DE SEUS
CONTEXTOS E PROCESSOS**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2019

THIAGO SHIZUO KAMIYAMA KONDO

**TRANSCRIÇÕES PARA PIANO
NO SÉCULO XIX:
UMA INVESTIGAÇÃO DE SEUS
CONTEXTOS E PROCESSOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Bacharel em Composição.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterio.

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Kamiyama Kondo, Thiago Shizuo
TRANSCRIÇÕES PARA PIANO NO SÉCULO XIX: UMA INVESTIGAÇÃO DE
SEUS CONTEXTOS E PROCESSOS / Thiago Shizuo Kamiyama Kondo ;
orientador, Luiz Ricardo Basso Ballesterio. -- São Paulo,
2019.
93 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de
Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Transcrição 2. Piano 3. Séc. XIX 4. Composição Musical
I. Basso Ballesterio, Luiz Ricardo II. Título.

DD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que me apoiaram, que me deram forças para não desistir dos meus sonhos e desejos, e que contribuíram direta ou indiretamente com o meu processo de formação como músico e como pessoa no decorrer desses 5 anos de graduação (6 contando com um ano na Unicamp).

Gostaria assim de deixar os meus mais sinceros “obrigados” aos meus pais, aos meus avós, aos meus tios e tias, e a toda minha família por todo amor incondicional e pelo apoio constante. A meu professor de piano, Daniel Matos, não só um mestre, mas também um grande amigo, agradeço por toda a sua presença, zelo, sensatez, e por me dar forças e ferramentas para que eu me realize. À minha terapeuta, Mônica, por todo apoio, carinho e atenção, e por todas as incríveis conversas que tivemos, fundamentais para o meu crescimento. Ao meu namorado, Denis, por ser incrivelmente companheiro e por toda a paciência e compreensão em todas as vezes em que estive à beira de um ataque de nervos. Aos meus amigos e amigas, por todos os bandejões, por todos os passeios inusitados pelo centro de São Paulo, por todas as longas conversas na mureta da portaria do prédio, por todas as vezes em que “fizemos um som”, por todos os rolês que sempre acabam terminando no cafofo. Agradeço também à Escola Municipal de Música e a todo o corpo de funcionários e professores, particularmente aos professores Fernando Tomimura, Helen Gallo, Marisa Lacorte e Rosana Civile, que tiveram um grande impacto na minha formação musical, pianística e profissional.

Agradeço por fim à Universidade de São Paulo e a todos os professores do CMU, particularmente aos professores de composição, Ronaldo Miranda e Silvio Ferraz, pela oportunidade de uma formação de excelência e distinta, assim como agradeço ao meu orientador, Ricardo Ballesterio, por todo o apoio e auxílio ao concretizar esse trabalho de conclusão de curso.

RESUMO

KONDO, Thiago S. K. *Transcrições para piano no século XIX: uma investigação de seus contextos e processos*. 2019, 2 v., 174 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Resumo: O presente trabalho investiga as relações presentes no processo de escrita das diferentes obras para piano chamadas de “transcrição” no séc. XIX, período de apogeu da prática, desvendando seus vínculos com o contexto em que se inserem. O primeiro capítulo procura elucidar as diferenças entre os termos “arranjo”, “transcrição” e “paráfrase”, que se aproximam em seu uso cotidiano. Esclarece-se assim que o termo “transcrição” engloba um largo espectro de obras, que se relacionam de maneiras diferentes com o texto original. O escopo do presente trabalho lidará particularmente com as transcrições que prezam pela maior fidelidade ao texto original, que se aproximam da escrita presente nas *partitions* de Liszt. O segundo capítulo retrata os variados ambientes e funções da prática (performáticas, didáticas e domésticas) no cenário musical do século XIX, e descreve alguns de seus processos de escrita, separados em dois momentos, seleção e representação, ambos diretamente relacionados à leitura que o arranjador faz da obra original. O último capítulo tenta compreender de que maneira a transcrição pode ser entendida como um meio, um modo de se vincular ideias, intenções, instrumentações e, então, parte para uma discussão de como a prática era recebida pelo seu entorno. Posteriormente é mostrado de que maneira a transcrição, pode ser compreendida como um meio e não um produto, viabilizando o diálogo entre diferentes compositores, instrumentações, públicos e períodos, sendo assim de interesse artístico-expressivo e musicológico.

Palavras-chave: Transcrição. Piano. Século XIX. Composição Musical.

ABSTRACT

Abstract: The present work investigate the existing relationships in the writing process of different piano works called “transcriptions” in the nineteenth century, which represents the apogee of the practice, unraveling their ties with the environment in which they operate. The first chapter seeks to elucidate the differences between the terms “arrangement”, “transcription” and “paraphrase”, which come close in their everyday use. Thus it is clarified that the term “transcription” encompasses a broad spectrum of works, which relate to the original text in different ways. The scope of the present work will deal particularly with the transcripts that value greater fidelity to the original text, which come closer to the writing process used in Liszt's partitions. The second chapter portrays the varied environments and functions of the practice (performative, didactic and domestic) in the nineteenth century music scene, and depicts its writing process, separated into two moments, selection and representation, both directly related to the arranger’s interpretation of the original work. The last chapter tries to understand how the act of transcription can be conceived as a medium. Then, it moves on to a discussion about how the practice was received by its surroundings. Later it is shown how the transcription can be considered a medium and not only a product, enabling the dialogue between different composers, instrumentations, audiences and periods, thus being of artistic-expressive and musicological interest.

Key-words: Transcription. Piano. 19th Century. Musical Composition.

SUMÁRIO

Vol. 1

Lista de figuras	p. 2
Introdução	p. 3
Capítulo 1: TERMINOLOGIAS	p. 5
1.1 Arranjo ou transcrição?	p. 5
1.2 Transcrição, paráfrase, ou ...?	p. 7
1.3 Nuances	p. 11
Capítulo 2: CONTEXTOS, PRÁTICAS E PROCESSOS	p. 14
2.1 Espaços e práticas	p. 16
2.1.1 Nos palcos: virtuosidade, comunidade, popularidade	p. 17
2.1.2 Nos bastidores: prática didática e de ensaio	p. 19
2.1.3 Nas salas de estar: como item de mercado	p. 21
2.2 Processos e técnicas de transcrição	p. 26
2.2.1 Seleção/Redução	p. 26
2.2.2 Representação	p. 30
Capítulo 3: TRANSCRIÇÃO COMO MEIO	p. 37
3.1 Recepções e embates	p. 39
3.2 Escutas e contextos	p. 42
Considerações Finais	p. 44
Referências bibliográficas	p. 46

Vol. 2

Anexo 1	p. 49
Valsas Sentimental	p. 49
Dança	p. 54
Anexo 2	p. 58
Tema e Variações	p. 58
Incoerências	p. 67

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 - Trecho inicial da transcrição de Tausig, já repleto de dobras de oitava (BACH, 1884) p. 8
- Fig. 2 - Trecho inicial da transcrição de Liszt que demonstra um uso de dobras de oitava, e algumas dobras de terça ao fim do compasso, restrito aos baixos. (BACH, [1917]) p. 9
- Fig. 3 - Diagrama representando os diferentes espectros das transcrições (COLTON, 1992, p. 9) p. 11
- Fig. 4 - Exemplo de Intavolatura (APEL, 1974, p. 416) p. 14
- Fig. 5 - Compassos iniciais de ambas as partes do arranjo para quatro mãos da sonata "Op. 2 N. 3" de Beethoven (BEETHOVEN, [19--?]) p. 24
- Fig. 6 - Trecho do início da 4ª cena da ópera, em que Petri retoma o uso das 3 pautas, mencionando um possível segundo pianista. (BUSONI, 1912) p. 27
- Fig. 7 - Trecho da redução de *Zarathustra* que evidenciam polifonias confusas junto de alguns saltos na mão esquerda (STRAUSS, 1903) p. 28
- Fig. 8 - Primeiros compassos da transcrição de Czerny para quatro mãos sobre a Primeira Sinfonia de Beethoven (1825 *apud* CHRISTENSEN, 1999, p. 270-1) p. 31
- Fig. 9 - Reprodução da versão para dois pianos (KIM, 2016, p. 310) p. 33
- Fig. 10 - Reprodução da grade orquestral (*ibid.*, *loc. cit.*) p. 33
- Fig. 11 - Reprodução da versão para dois pianos (*ibid.*, p. 312) p. 33
- Fig. 12 - Trecho de adensamento da textura em *Gretchen am Spinnrade* (LISZT, [1918]) p. 34
- Fig. 13 - Brahms recria gestos idiomáticos no violino, incluindo as dificuldades de polifonia, como visto nos primeiros compassos dos trechos selecionados (BRAHMS, [1910]) p. 36
- Fig. 14 - Trecho do terceiro movimento da redução do Concerto, em que o *primo* realiza redução orquestral e posteriormente toca a linha do solista como no original. (BRAHMS, [entre 1918 e 1922]) p. 38

INTRODUÇÃO

A pesquisa que resultou no presente trabalho teve um ponto de partida outro que não as transcrições: as reduções orquestrais para piano. O intuito inicial era demonstrar o interesse criativo nelas contido, contemplando os seus aspectos técnico-composicionais, comparando-os com a prática diária dos intérpretes desse tipo de texto.

Entretanto, o levantamento bibliográfico já se mostrou difícil, não somente por conta da aridez de tal campo de estudos, tanto em língua portuguesa como estrangeira, mas também devido ao uso extremamente variado e impreciso do termo entre os mais diversos autores. Recorrentemente o verbo “reduzir” era utilizado ao descrever a ação envolvida no processo de criação de diversas obras, entre elas, a “transcrição”.

Decidimos, por fim, trabalhar com as “transcrições”, que, como veremos posteriormente, englobam os processos de redução. Visto que o século XIX, marcado pela ascensão de popularidade do piano, representa o apogeu da prática, o presente trabalho procura investigar os diferentes processos relacionados à feitura das transcrições nesse período, especialmente aquelas voltadas ao piano. Gostaríamos também de demonstrar algumas das minúcias do processo de transcrição, visto que os diversos preconceitos que rondam a prática sugerem até mesmo uma ausência de processo criativo.

O campo de pesquisa relacionado à prática é mais explorado que o das reduções para piano, porém dispõe de pouca bibliografia em língua portuguesa. Não obstante, através do material encontrado (também em língua inglesa e alemã), acessamos escritos de compositores, performers, críticos e musicólogos acerca do tema, o que pode esclarecer alguns dos seguintes questionamentos: o que diferencia as terminologias envolvidas nas práticas de transcrição? Quais eram os contextos em que as transcrições se inseriam, quem eram as pessoas que as escreviam e utilizavam, e quais eram os processos por trás de sua realização? Visto que a prática é muito marcante durante o séc. XIX, ela teria algum valor para contextos diferentes?

Gostaríamos, assim, de explorar as relações entre o contexto em que as transcrições se inserem e a escrita nelas contida, através do amplo levantamento bibliográfico realizado. Compararemos diferentes atitudes e pontos de vista relacionados ao tema, gerando reflexões sobre as possíveis utilidades da transcrição no contexto estudado e na atualidade. Desse modo, ao fim do projeto, desejamos fornecer melhor compreensão sobre o processo composicional

das transcrições e sobre o contexto histórico em que elas se inseriam, assim providenciando maior embasamento teórico (em língua portuguesa) para futuras performances ou transcrições de peças do período.

Procuramos, no primeiro capítulo, elucidar as diferentes terminologias associadas à “transcrição”, delimitando assim o escopo do trabalho, também introduzindo alguns dos elementos que pautam a sua criação. O segundo capítulo examina a variedade dos ambientes e contextos em que a prática se inseria, assim como descreve alguns de seus processos composicionais. No terceiro e último capítulo, investigaremos de que maneiras a transcrição pode ser compreendida como meio, e como isso viabiliza diálogos que refletem diretamente na escrita, execução e apreciação de obras transcritas. Simultaneamente, investigaremos possíveis razões pelas quais a transcrição é um meio contemporâneo.

A presente monografia foi escrita para a obtenção do título de bacharel em composição, e por isso os seus anexos, presentes no segundo volume da monografia, se constituem de peças compostas no decorrer do curso. O anexo 1 é constituído de duas curtas peças para piano, a serem tocadas no recital de formatura. Apesar de terem sido escritas em 2016, segundo ano do curso, e por isso deixarem em evidência a imaturidade de seu compositor, elas se mostram particularmente representativas para a minha formação, visto que concomitantemente à graduação, estava matriculado no curso livre de piano da Escola Municipal de Música de São Paulo. Sendo assim, “Valsa Sentimental” e “Dança”, demonstram o surgimento de um maior interesse pela linguagem pianística, assim como são fruto do meu próprio desenvolvimento técnico ao instrumento. Concomitante à escrita dessas peças, comecei a me interessar mais pelas possibilidades de carreira ao piano, e a importância da graduação mudou. Ela serviria não só para abrir as portas de um possível mercado de trabalho em composição, mas também para que a minha formação musical como pianista fosse mais completa, pois assim estaria em contato direto com a composição e a performance musical.

O anexo 2 é constituído de peças igualmente importantes e igualmente imaturas, visto que foram as primeiras tentativas de composição para ambas as formações. Não obstante, os resultados se mostram particularmente satisfatórios, pois nelas é possível perceber uma evolução no processo de escrita do compositor. Ambas as peças foram escritas na forma “Tema e variações”. A primeira foi composta em 2016, uma peça para duo de violino e piano, e a segunda, “Incoerências”, em 2019, uma peça orquestral.

CAPÍTULO 1:

TERMINOLOGIAS

1.1 Arranjo ou transcrição?

Inicialmente, ao realizar o levantamento bibliográfico do presente estudo, já nos deparamos com a seguinte dificuldade: não há uma definição unívoca do termo “transcrição”, tanto por parte de compositores e performers quanto por parte de musicólogos ou críticos¹.

Grande parte da imprecisão é consequência da sua proximidade ou até mesmo intercambialidade com o termo “arranjo”. Ao procurar possíveis definições do termo em dicionários musicais do séc. XIX, encontramos a de Hugo Riemann, para quem “transcrição” seria: “arranjo para uma outra formação [que não a original], como também frequentemente usado no mesmo sentido que paráfrase, fantasia (sobre um tema de ópera ou semelhante)” (RIEMANN, 1900, p. 1156, trad. nossa²). O dicionário de George Grove, por sua vez, diz que o significado do termo “[...] seria equivalente exato de "arranjo", mas na prática implica uma produção diferente, e em muitos casos muito menos digna, visto que o transcritor raramente não adiciona algo próprio à obra escolhida [...]" (GROVE, 1904, v. 5, p. 140, trad. nossa³).

Ao consultarmos as definições de “arranjo” nos mesmos dicionários⁴, ambos o caracterizam como uma reelaboração de uma obra original destinada a uma nova formação para a qual não foi inicialmente escrita. Logo, levando em consideração a proximidade dos termos, pode-se afirmar que a “transcrição”, assim como o “arranjo”, também está diretamente atrelada ao ato da reescrita de uma dada peça para outros instrumentos.

É importante ressaltar que as definições de “arranjo” também não são homogêneas, visto que algumas se mostram consideravelmente mais restritas que outras. Por exemplo, nos dicionários previamente citados⁵, possíveis exemplos de arranjos são: reduções para piano de

¹ BOYD, Malcolm. Arrangement. *Grove Music Online*, [S.l.]: Oxford Music Online, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332>>. Acesso em: 05/10/2019, 20:42:24

² Original: “Eigentlich soviel wie Arrangement für eine andere Beseztung, wird auch aber vielfach in demselben Sinn wie Paraphrase, Phantasie (über eine Opernmelodie oder dgl.) gebraucht.”

³ Original: “A term which in its strict meaning should be the exact equivalent of arrangement, but which in practice implies a different, and in most cases a far less worthy production, since the transcriber rarely if ever fails to add something of his own to the work he selects for the treatment. [...]”

⁴ (RIEMANN, 1900, p. 48; GROVE, 1904, v. 1, p. 112)

⁵ (*ibid.*, *loc. cit.*)

diversas formações, transcrições para quatro mãos, ou orquestrações de obras para piano solo ou camerísticas.

Em contraste, o verbete “arranjo”, escrito por Malcolm Boyd no dicionário Grove Online (BOYD, 2001), menciona a possibilidade de aplicar o termo a “qualquer peça musical que seja baseada em, ou que contenha material musical preexistente” (trad. nossa⁶), logo, temas e variações, missas-paródia, óperas *pasticcio*, ou até mesmo missas baseadas em *cantus firmus* podem ser consideradas arranjos.

Apesar de Boyd reconhecer que a acepção mais aceita entre músicos atuais é aquela que compreende a transferência de material musical de um meio de execução a outro, ele também diz que um arranjo se constitui através da “ [...] elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem alteração de meio” (*ibid.*, trad. nossa⁷). O seu verbete também elucida que, em ambos os casos, há algum grau de “recomposição”, e termina criando uma possível oposição entre “transcrição”, como um tipo de arranjo literal da obra inicial, e “paráfrase”, como um tipo de obra em que o arranjador possui maior preeminência do que o compositor do material original.

Sendo assim, é possível apontar diferenças e relações entre os termos pesquisados: “arranjo” possui significado mais abrangente (semanticamente se caracterizando como um hiperônimo), e, sem se resumir unicamente a esta prática, engloba a “transcrição” em si (um dos possíveis hipônimos). Tendo isso em mente, as definições para “arranjo” contidas nos dicionários de Riemann e Grove estão mais próximas de “transcrição” segundo Boyd, um tipo de arranjo que procura ser mais literal em relação às suas fontes; e as características designadas a “transcrição” nos verbetes supracitados estão mais próximas da “paráfrase”, um tipo de arranjo em que a exata semelhança com a fonte não é a maior preocupação.

Howard-Jones⁸ em seu artigo “Arrangements and Transcriptions” também tenta criar diferenciações entre “arranjo” e “transcrição” de maneira semelhante, porém não igual. Ele associa “arranjo” ao simples ato de “tocar as notas” de uma peça em uma instrumentação diferente da original, realizando somente pequenas alterações (de registro, por exemplo) para viabilizar a execução nessa nova instrumentação. A “transcrição”, por sua vez, estaria mais próxima de uma composição original, visto que essa seria uma recriação de uma peça existente, adaptando-a ao idiomatismo da nova instrumentação escolhida. Tocar uma sonata

⁶ Original: “The word ‘arrangement’ might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material [...]”

⁷ Original: “[...] the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium.”

⁸ (1935, p. 305)

para flauta no violino seria um possível exemplo de arranjo em sua visão, enquanto o trabalho que Franz Liszt realizou sobre *Liebestod* de Richard Wagner seria um exemplo de transcrição.

Apesar do título do artigo, o autor não se preocupa em dar maiores exemplos de “arranjos” e foca seu texto nas transcrições. As definições apresentadas por ele se aproximam das presentes no Grove Online, porém ele se equivoca ao retratá-las como possibilidades mutuamente exclusivas e ao utilizar o termo “transcrição” para designar tanto práticas fiéis ao conteúdo musical original, quanto as práticas mais imaginativas.

Dado que seu artigo também tenta caracterizar os processos composicionais envolvidos na prática da transcrição, seria de grande interesse fazer maior distinção entre “transcrição” e “paráfrase”. Mesmo que ambas não se excluam mutuamente, tais nomenclaturas costumeiramente se referem a tipos de obras distintas, que empregam técnicas de escrita e de execução diferenciadas, o que consequentemente exige maior detalhamento por parte de quem as investiga.

1.2 Transcrição, paráfrase ou ...?

A nomenclatura usada nos títulos de diferentes tipos de arranjo durante o séc. XIX era muito variada, vide nomes como *Réminiscences de...*, *Paraphrase sur...*, *Illustrations de...*, *Impromptu sur ...*, *Rondo sur...*, *Capriccio sur...*, entre outros. Segundo Diether Presser⁹, apesar de muitas dessas peças corresponderem a temas e variações, tal nomenclatura não era muito usada, talvez a fim de trazer mais liberdade ao compositor, que poderia alterar a forma e discurso da peça original livremente.

Em oposição a essa grande variedade de nomenclaturas, existem os arranjos em que o compositor não dava um novo nome a sua obra e no máximo a categorizava em seu subtítulo como “arranjo” ou “transcrição”. Nesse caso, há uma tendência de a peça ser uma representação direta do original em sua forma e conteúdo¹⁰.

Apesar da profusão de variedade de nomes citados, é possível utilizar novamente as definições apresentadas por Boyd¹¹ para melhor descrever os tipos de peças a partir do título a elas atribuído: arranjos nomeados da primeira forma descrita anteriormente são normalmente relacionados à “paráfrase”, e aqueles intitulados de maneira semelhante à segunda estão relacionados à “transcrição”.

⁹ (1955, p. 228)

¹⁰ (*ibid.*, *loc. cit.*)

¹¹ (2001)

Um dos expoentes do séc. XIX de maior destaque na prática do arranjo foi Franz Liszt, que possuía diversas peças nomeadas de ambas as maneiras anteriormente citadas. Howard-Jones¹², como já mencionado, não se atém a tais nomenclaturas. Todavia, ao descrever com particular admiração as transcrições de "6 Prelúdios e Fugas de J. S. Bach" (S462), o autor reconhece uma diferença entre as práticas de Liszt e a de seus contemporâneos.

Segundo ele, um dos deméritos de algumas transcrições é a grande preocupação em reproduzir o timbre da instrumentação original, como fazia Carl Tausig, por exemplo, ao usar dobras de oitava continuamente (Fig. 1) para se aproximar da sonoridade do órgão em sua transcrição de "Toccata e Fuga em Ré Menor, BWV 565" de J. S. Bach.



Fig. 1 Trecho inicial da transcrição de Tausig, já repleto de dobras de oitava (BACH, 1884)

Os arranjos de Ferruccio Busoni e Max Reger geram, por sua vez, uma impressão de grandiosidade, segundo o autor¹³, a fim de superar, desnecessariamente, as "deficiências" do timbre do piano em relação ao do órgão. Isso resulta em um outro caráter e em uma outra visão para a obra de Bach, que não ressalta a sua "complexidade e profundidade"¹⁴.

Comparativamente, as realizações de Liszt de obras de Bach, de acordo com Howard-Jones¹⁵, demonstram um uso comedido de oitavas no baixo, possivelmente mais relacionado ao caráter desejado na peça original. No arranjo (S463) de "Fantasia e Fuga em Sol menor, BWV542", mesmo que as dobras de terças e oitavas (Fig. 2) sejam similares às aquelas realizadas por Tausig e Busoni, a maneira como Liszt as empregou estaria mais diretamente associada às possíveis intenções expressivo-composicionais evidenciadas no texto de Bach, o que traria maior valor à transcrição.

¹² (HOWARD-JONES, 1935, p. 309)

¹³ (*ibid.*, p. 310)

¹⁴ (*ibid.*, *loc. cit.*)

¹⁵ (*ibid.*, p. 309)



Fig. 2 - Trecho inicial da transcrição de Liszt que demonstra um uso de dobras de oitava, e algumas dobras de terça ao fim do compasso, restrito aos baixos. (BACH, [1917])

As características apresentadas como diferenciais entre a produção de Liszt e a de Busoni/Reger retratam a diferença entre “Transcrição” e “Paráfrase”, mesmo que o autor não utilize a nomenclatura. Aqui a divergência não é estrutural, mas sim interpretativa, uma vez que Liszt, segundo o autor, teria compreendido o caráter da peça e estaria tentando preservá-lo, enquanto Busoni/Reger mudaria o caráter original, transformando o discurso da peça sem acréscimos na estrutura, mas com acréscimos à textura, também alterando as intenções de frase.

Além disso, há uma forte diferença no campo técnico-estético entre as peças, que aproxima novamente Liszt da “transcrição”. O arranjo de Tausig também se caracterizaria como transcrição, todavia, o que incomoda Howard-Jones são as suas escolhas estéticas para representar o texto de Bach, valorizando mais o timbre do que a possível abstração do discurso musical.

Um outro olhar sobre o tema é fornecido por Alan Walker, estudioso de Liszt que classifica os arranjos desse em duas categorias: transcrições e paráfrases¹⁶. A paráfrase é uma “variação livre”, que transforma, elabora e ornamenta o material original, que pode ser tanto um único tema quanto todo o material contido em um ato de ópera. A transcrição é, por sua vez, “estrita, literal e objetiva. Procura revelar a obra original o mais precisamente possível, até em seus menores detalhes.” (*ibid.*, p. 52, trad. nossa¹⁷). Para o autor, quase todos os arranjos dos *Lieder* de Schubert, por exemplo, seriam transcrições, visto que os acréscimos na textura e mudanças de registro que Liszt realizava corroboram com as possíveis intenções dramáticas do original, desfalcadas pela impossibilidade do piano de reproduzir o conteúdo

¹⁶ (WALKER, 1981, p. 51)

¹⁷ Original: “The **transcription**, on the other hand, is quite different. It is strict, literal, objective. It seeks to unfold the original work as accurately as possible, down to the smallest details.” (grifo do autor)

linguístico do texto. Outras alterações são necessárias somente para que o texto seja executável e idiomático ao piano¹⁸.

Walker também entende que a transcrição é de maior dificuldade para o compositor, pois, enquanto a paráfrase conta com a facilidade de deixar o arranjador livre para variar o original, “a transcrição deve ser obediente - uma verdadeira cópia do original; ela amarra o arranjador a si, fazendo dele o seu escravo” (*ibid.*, p. 59, trad. nossa¹⁹). Logo, para o autor, a linha entre transcrição e paráfrase seria muito bem definida através dos diferentes processos composicionais.

De forma inicialmente similar, a tese de Glenn D. Colton²⁰ introduz o seu objeto de estudo, as transcrições, também criando uma oposição entre arranjos mais ou menos literais. O autor decide se referir às transcrições literais como *partitions*, baseado no uso do termo por Liszt ao descrever suas transcrições das sinfonias de Beethoven; e também usa “paráfrase” como o nome para arranjos que tomam maiores liberdades em relação a estrutura, textura, ornamentação e até mesmo linguagem harmônica.

Diversas peças estariam, porém, entre essas duas categorias, devido a maiores ou menores semelhanças com o texto original, assim como mais ou menos liberdades tomadas na composição do arranjo. Ao se ter isso em vista, ao invés de pensar em uma categorização binária, seria de maior interesse pensar em uma gama de tipos de transcrições, organizados em uma escala, cujos extremos são de um lado a *partition* - representada pelas transcrições das sinfonias de Beethoven de Liszt - e do outro a “paráfrase” - representada pelo “Pastiche sobre a Habanera de Carmen” de Kaikhosru Sorabji. É possível representar tal “espectro” de transcrições no diagrama presente na tese de Colton (Fig. 3).

A partir das visões até então apresentadas, podemos então perceber que a distância entre Paráfrase e Transcrição (ou *Partition*) está presente na maneira como as possíveis intenções do compositor na obra original dialogam com as do arranjador, o que também sugere diretamente que a transcrição está atrelada e sujeita a um ato interpretativo do texto original²¹. Também é possível dizer que o arranjo sempre será carregado de escolhas estéticas do arranjador, mesmo que este tente ser o mais imparcial possível, ou que preserve o máximo possível de material original.

¹⁸ (*ibid.*, p. 55)

¹⁹ Original: “The transcription must be obedient - a true copy of the original; it binds the transcriber to it, making him its slave.”

²⁰ (COLTON, 1992, p.6)

²¹ DAVIES, Stephen. Transcription, Authenticity and Performance. *British Journal of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, v. 28, n. 3, p. 216- 227, 1988.

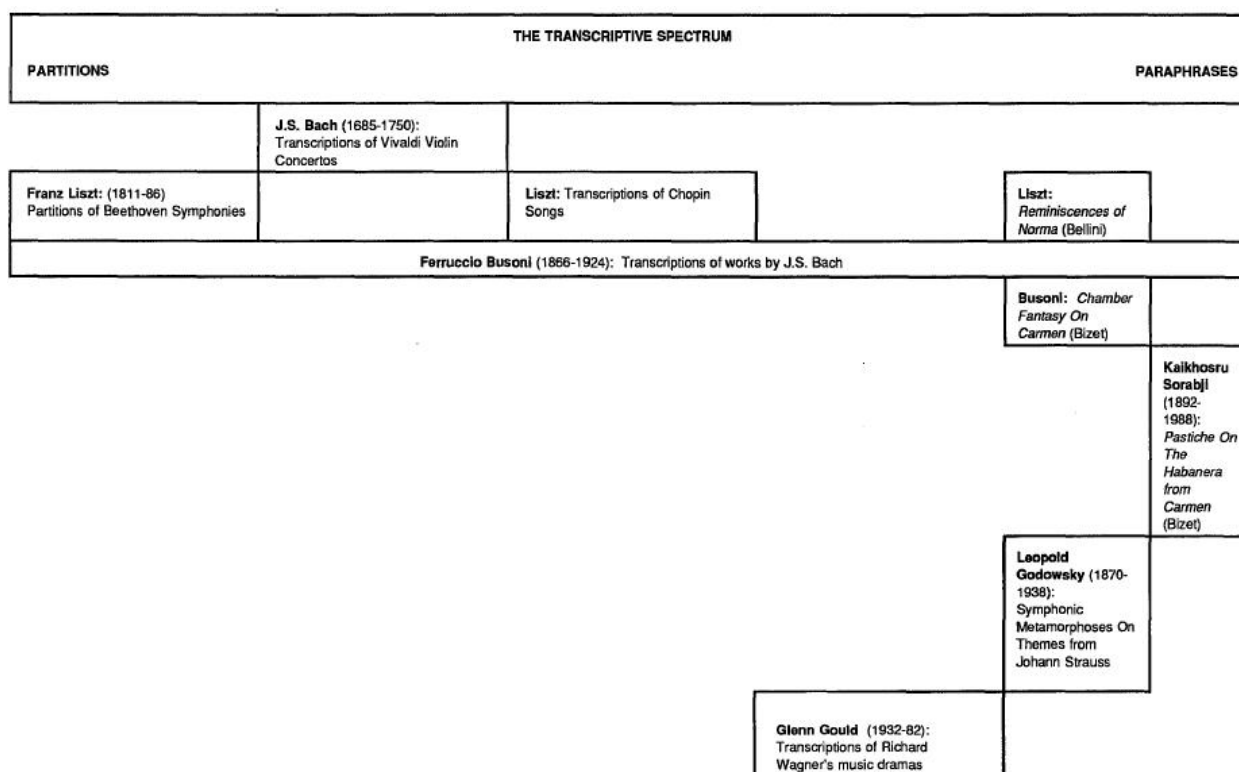


Fig. 3 - Diagrama representando os diferentes espectros das transcrições (COLTON, 1992, p. 9)

Além disso, existe a possibilidade de polarizar as atitudes composicionais presentes numa transcrição ao opor *partition* e “paráfrase”, porém a criatividade e musicalidade individual não é binária, o que na grande maioria dos casos inviabiliza a classificação de peças como meramente um ou outro, “A” ou “B”.

1.3 Nuances

Apesar de reconhecer a pluralidade de todos os termos apresentados, a fim de constituir um discurso conciso e focado para o presente trabalho de conclusão de curso, decidimos que seria mais apropriado lidar com os arranjos que se aproximam das *partitions*, ou seja, um tipo de arranjo que procura representar o texto original num novo meio, preservando ao máximo as possíveis intenções do compositor.

Para complementar as descrições já apresentadas e para consumir o que será entendido por “transcrição”, será utilizado o artigo de Stephen Davies. O autor afirma que, para que uma peça seja uma transcrição de uma obra “X”, o criador dessa deve ter a intenção de produzir “uma obra que seja fiel ao conteúdo musical de ‘X’, ao mesmo tempo em que escreve de

modo apropriado para um meio outro que não aquele para o qual ‘X’ foi escrito” (DAVIES, 1988, p. 216, trad. nossa²²).

O conteúdo da transcrição deve se assemelhar com, e preservar o material da obra original, visto que “transcrição pressupõe a existência prévia de uma obra independentemente identificável” (*ibid.*, p. 216, trad. nossa²³). Assim, uma obra cuja instrumentação foi alterada durante o curso de sua escrita não é uma transcrição, como acontece em *Les Noces* de Stravinsky²⁴. Além disso, um compositor pode ser o responsável por transcrições de suas próprias obras, também citando reduções para piano²⁵, desde que haja um “original” com que se possa comparar.

Todavia, “uma transcrição deve se distanciar o suficiente do original para que seja considerada uma peça distinta, e não meramente uma **cópia** [...]” (*ibid.*, p. 217, grifo do autor, trad. nossa²⁶). Tendo isso em mente, o autor ressalta que a instrumentação da obra é parte integral de sua identidade (com raras exceções, como em “A Arte da Fuga”).

Logo, a instrumentação deve ser distante da que consta no original, visto que Davies não considera uma mudança de “cravo” para “piano” como suficiente, pois ambos instrumentos são da mesma família, além de serem tocados de maneira similar. Uma mudança como a que acontece na reorquestração de *Petrushka* também não é suficiente, pois Stravinsky só reduziu o número de linhas para madeiras, o que leva o autor a nomear o resultado de tal alteração como “versão”²⁷.

Além disso, uma mera alteração inconsequente na especificação do meio de execução da peça não é isenta de problemas, e é raramente funcional, como o que aconteceria ao se transferir, sem adaptações, todas as linhas de uma orquestra para o piano. Uma escrita apropriada para um dado meio é aquela que leva em consideração as ações que o músico realiza através de seu instrumento, a fim de que a obra seja executável e idiomática²⁸. Lembrando também que, caso as modificações realizadas resultem numa obra “pouco fiel” ao original, essa acaba aproximando-se mais do termo “paráfrase”, como previamente discutido.

²² Original: “[...] it must be the intention of the producer of the score to write a work which is faithful to the musical content of X while writing for and in a way appropriate to a medium other than that for which X is written.”

²³ Original: “Transcription presupposes the prior existence of an independently identifiable work.”

²⁴ (*ibid.*, p. 216)

²⁵ (*ibid.*, p. 217)

²⁶ Original: “[...] a transcription must depart far enough from the original to count as a distinct piece and not merely as a **copy** of the original”

²⁷ (*ibid.*, p. 217)

²⁸ (*ibid.*, p. 218)

Ao concluir a sua definição, o autor dá alguns exemplos de possíveis transcrições, ao mesmo tempo em que demonstra como a linha que separaria uma transcrição (numa acepção mais próxima de *partition*) e uma paráfrase em muitos casos não é clara.

As valsas, noturnos e mazurkas de Chopin transcritas no ballet *Les Sylphides* seriam exemplos particularmente bons de transcrições, pois quase não divergem do material original. As pequenas alterações feitas são necessárias para que a peça se torne mais orquestral e seja adequada para dança. O autor chega a afirmar que ainda seria possível dizer que as valsas tocadas são “de Chopin”²⁹, visto que as modificações realizadas não ocorrem com discrepância no âmbito estético ou formal, logo, não entram em conflito com a função-autor presente no original.

Obras como a *Suite* No. 4 Op. 61 de Tchaikovsky, assim como *Pulcinella* de Stravinsky podem ser chamadas, por sua vez, de “transcrição” com certas ressalvas, pois elas “se tornam obras novas” ao serem arrançadas. Apesar de utilizarem diretamente o material alheio (Mozart e Pergolesi, respectivamente) com poucas alterações, ambas possuem fortes marcas dos compositores: no primeiro caso, a orquestração de Tchaikovsky; no segundo, a sonoridade e a linguagem de Stravinsky³⁰.

Ao levarmos em consideração esses exemplos e resgatarmos outros anteriormente apresentados ao longo do capítulo, podemos perceber uma grande variedade de gêneros que resultam da prática da transcrição: reduções para piano, transcrições para piano a quatro mãos, para piano solo ou dois pianos, além de todas as outras formas de transcrição que envolvem orquestração ou outras instrumentações.

Mesmo que todos os tipos de transcrição mencionados lidem prioritariamente com a transferência direta de material musical de um meio para outro, sem grandes divergências em relação ao texto original, há maiores peculiaridades sobre a prática a serem examinadas nos próximos capítulos.

Como fruto da cultura e dos costumes de um dado grupo de pessoas, a feitura das transcrições está sujeita a um contexto histórico-social e a papéis e funções a serem exercidas. Somente ao considerar tal cenário seria então possível melhor compreender os diferentes aspectos composicionais presentes no objeto de pesquisa.

²⁹ (*ibid.*, p. 219)

³⁰ (*ibid.*, p. 219)

CAPÍTULO 2:

CONTEXTOS, PRÁTICAS E PROCESSOS

Com o intuito de melhor contextualizar algumas das práticas ao piano que envolvem o processo de transcrição no séc. XIX, abrimos o presente capítulo apresentando o desenvolvimento histórico do arranjo, que se ressignifica ao longo dos séculos, apesar de preservar algumas de suas funções.

Podemos identificar um dos primeiros exemplos no séc. XIV: a intabulação (*intavolatura* em italiano, *intabulation* em inglês, e *Intabulierung* em alemão), que segundo o dicionário de Harvard (APEL, 1974, p. 416, trad. nossa³¹) se refere a “um arranjo de música vocal do século XIV ao XVI designado para teclado ou alaúde”. Esse tipo de produção foi resultado de uma mudança na notação de peças polifônicas: as linhas vocais, que antes eram escritas em partes individuais, começaram a ser reunidas verticalmente, como numa grade, similar às tablaturas de órgão e alaúde. Nesse processo, “não somente as linhas originais eram omitidas ou redistribuídas quando a sua tessitura era inconveniente para a mão, como a textura era enriquecida com a adição de coloraturas, notas de passagem, etc” (Fig. 4) (*ibid.*, *loc. cit.*, trad. nossa³²).

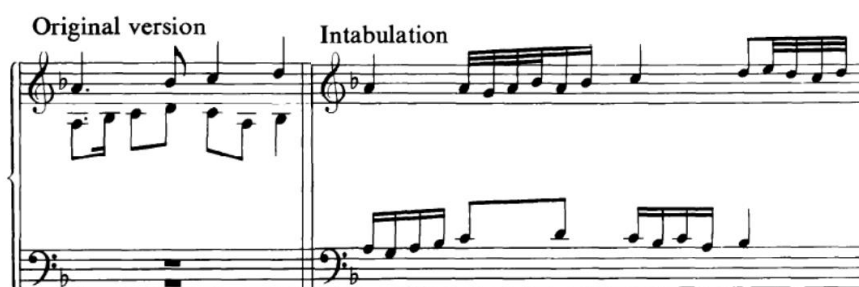


Fig. 4 - Exemplo de intabulação (APEL, 1974, p. 416)

3 Intabulações de motetos estão inclusas no mais antigo registro até então encontrado de música para teclado, o *Codex de Robertsbridge*, datado de c. 1360. Apesar do crescente acréscimo de ornamentações livres, quase descaracterizando a peça original, essa prática continuou sendo muito comum e popular até o séc. XVI, visto que facilitava o acesso de

³¹ “Designation for a keyboard or lute arrangement of vocal music from the 14th to the 16th centuries.”

³² “Not only were original parts omitted or differently distributed wherever their range was inconvenient for the reach of the hand, but the texture was enriched by the addition of coloraturas, passing notes, etc.”

diletantes às peças vocais de seu tempo³³. Um tipo de arranjo semelhante ocorria quando peças a quatro-vozes eram arranjadas para voz solo e alaúde, como feito por Ottaviano Petrucci entre 1509 e 1515³⁴.

Esses seriam os antepassados remotos que nos levam às reduções, arranjos vocais, transcrições, paráfrases. Mesmo que num contexto longínquo, já seria possível presumir uma distinção, também presente no século XIX, entre os arranjos para consumo doméstico e os destinados à performance.

Por sua vez, diferentemente do período a ser examinado, até o século XVII a prática de transferência de material musical entre meios de execução variados ocorria sem gerar estranhamento da parte de ouvintes ou compositores. Segundo Howard-Jones³⁵, o conceito de uma instrumentação única para uma obra surgiu paulatinamente. A notação musical ainda era inexata, e não havia rigor em relação à instrumentação, fato demonstrado por obras destinadas “a vozes e *viols*”³⁶, livremente executadas por coros ou grupos de câmara.

No período Barroco, os idiomatismos instrumentais começam a se desenvolver, o que dificulta a prática de uma transcrição “literal”. Desse modo, para que o material musical fosse transferido para uma nova instrumentação, uma reelaboração da peça era necessária. Tal processo é explicitado nas diversas transcrições de J. S. Bach³⁷, como, por exemplo, o “Concerto para Órgão em Lá menor” (BWV 593), uma transcrição do “Concerto para Dois Violinos em Lá menor” de A. Vivaldi (RV 522). Um outro tipo de arranjo desse mesmo período era elaborado sobre temas de árias e recitativos de óperas. De maior caráter popular, tais obras consistiam em melodias de destaque das obras originais, acompanhadas de linhas simples para baixo contínuo³⁸.

Na segunda metade do século XVIII, a prática do arranjo já se mostrava mais comum, como evidenciado pelo início da publicação de reduções de obras orquestrais³⁹. Conjuntamente, surge o gênero de piano a quatro mãos⁴⁰, que se torna popular ao fim do século, e de ainda maior relevância e popularidade no cenário cultural do séc. XIX. Além

³³ (*ibid.*, *loc. cit.*)

³⁴ (ADLER, 1976, p. 11)

³⁵ (1935, p. 305)

³⁶ (*ibid.*, p. 306)

³⁷ Sobre transcrições de Bach, cf. PAUL, Leslie D. Bach as Transcriber. *Music & Letters*. Oxford: Oxford University Press, v. 34, n. 4, p. 306-313, 1953.

³⁸ (GROVE, 1904, v. 1, p. 112)

³⁹ cf. Tabela em ROBERGE, 1993, p. 927

⁴⁰ A publicação (impressa) mais antiga já encontrada para a formação a quatro mãos data de 1776 e tem autoria de Charles Burney, compositor inglês amigo de C. W. Gluck e C. P. E. Bach. Na introdução de tal publicação, o compositor afirma que a sua obra seria “a primeira do tipo a aparecer impressa” (DAUB, 2014, p. 3).

disso, compositores também produziam e publicavam arranjos para diversas formações, de obras próprias e de terceiros, como por exemplo L. V. Beethoven, ao transcrever sua segunda sinfonia para a formação de trio⁴¹, ou W. A. Mozart ao traduzir para o alemão e arranjar o “Messiah” de G. F. Handel para a orquestra clássica⁴².

No século XIX, grande número de transcrições de obras orquestrais foi produzido para o piano, uma “orquestra doméstica”⁴³ cuja popularidade aumentou sem precedentes, fato muito associado à ascensão da burguesia e à consequente produção em massa do instrumento⁴⁴.

F. Liszt⁴⁵ reconhecia, por exemplo, o potencial da transcrição para piano como meio para popularização e divulgação de peças orquestrais, como demonstrado em uma de suas correspondências para um amigo em 1837. Nela, Liszt menciona a relação entre redução e obra orquestral de maneira análoga àquela entre gravura e pintura: “[...] Ela multiplica o original e o torna disponível para todos, e mesmo que não reproduza as cores, ela ao menos reproduz luz e sombra” (*apud* ROBERGE, 1993, p. 925, trad. nossa⁴⁶).

Os processos de transcrição começaram a ocupar um lugar de destaque no repertório de *performers*, no contexto de ensaio, assim como na carreira e na formação de compositores. Do mesmo modo, arranjos de todos os tipos eram amplamente executados pelos mais diversos perfis, incluindo músicos não profissionais, grandes consumidores dessas publicações⁴⁷.

2.1 Espaços e práticas

Isto posto, a presente seção desse capítulo tentará apresentar como a transcrição se inseria (1) nos palcos, espaços restritos a virtuosos que dialogavam diretamente com um público; (2) metaforicamente, nos bastidores, em que a transcrição para piano oferecia recursos para a formação de compositores, assim como para a preparação dos músicos envolvidos na execução de peças de porte orquestral; (3) e nas salas de estar das famílias burguesas, nas quais a transcrição, particularmente para piano a quatro mãos, era um tipo de mercadoria que também exercia um papel social.

⁴¹ (GROVE, 1904, v. 1, p. 114)

⁴² (HOWARD-JONES, 1935, p. 307)

⁴³ (*ibid.*, p. 307)

⁴⁴ (DAUB, 2014, p. 4)

⁴⁵ LISZT, Franz. **An Artist's Journey**: Lettres d'un bachelier ès musique. [Entre 1835 e 1841], Tradução de Charles Suttoni. Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 45.

⁴⁶ Original: “[...] it multiplies the original and makes it available to everyone, and even if it does not reproduce the colors, it at least reproduces the light and shadow.”

⁴⁷ (LOCKHART, 2012, p. 191)

É importante observar que as diferentes práticas aqui levantadas poderiam compartilhar os mesmos espaços, e esses dialogavam entre si. Todavia, tentaremos apontar de que maneira dadas produções estavam ligadas a uma função, que por sua vez se relaciona a um dado público, contexto ou ambiente.

2.1.1 Nos palcos: virtuosidade, comunidade, popularidade

O cenário cultural do século XIX, segundo Giovanni Morelli⁴⁸, é marcado pela busca por popularidade. Esse conceito, recém surgido no período, é responsável por transformar grande parte de sua produção musical. O musicólogo propõe que isso estaria relacionado a fatores como: (1) a redução da transmissão oral de tradições populares em prol de um maior uso de registros escritos; (2) a passagem de um patrocínio "absoluto", recebido de maneira passiva, para um ambiente em que artistas deveriam ativamente buscar por seu próprio público e patrocinadores; (3) uma maior liberdade criativa dos artistas, que influenciou fortemente na conquista do público, assim como contribuiu para o começo de uma música menos relacionada à igreja ou à corte, e mais vinculada a um novo conceito de prazer, associado à entrada da música no horizonte da Estética.

Dentro desse contexto, durante a primeira metade do século, se desenvolve a estrutura do recital público de piano. F. Liszt, criador de tal evento⁴⁹, assim como também foi um dos responsáveis por popularizar a apresentação de transcrições, muito comuns em seus recitais, que, para o próprio compositor, possuíam a função social de levar a música a todos.

Apesar de obras transcritas estarem muito associadas a espaços domésticos, onde eram mais frequentemente consumidas, as transcrições tocadas em salas de concerto eram estrutural e tecnicamente diferentes, acessíveis somente a virtuosos. Tendo em vista que tais elaborações provem de um texto essencialmente orquestral, o mesmo efeito arrebatador e grandioso poderia ser obtido quando propriamente traduzido. O apelo popular de tais obras era tamanho, que, nos programas de recitais de Liszt, as transcrições das sinfonias eram tocadas com mais frequência que as sonatas, ambas de Beethoven⁵⁰.

Para James Penrose⁵¹, as transcrições (e paráfrases) de Liszt possuem ao menos 3 razões para serem escritas: (1) demonstrar a virtuosidade do compositor, como aparente nas paráfrases escritas em sua juventude; (2) homenagear compositores de sua admiração; (3)

⁴⁸ (1987, p. 19)

⁴⁹ (WALKER, 1987, p. 285)

⁵⁰ (CHRISTENSEN, 1999, p. 289)

⁵¹ (1995, p. 273)

viabilizar a execução de tais peças nas mãos de Liszt, que, segundo Penrose, tocara as sinfonias de Beethoven “melhor que qualquer orquestra”⁵².

Alan Walker⁵³, por sua vez, ao se referir especificamente às transcrições sobre canções de Schubert, apresenta outras 3 motivações, levemente similares: (1) explorar as possibilidades técnicas e timbrísticas do piano, para que se obtenha uma reprodução fiel do texto original; (2) divulgar a obra de compositores novos e de outros que receberam pouco destaque, como, respectivamente, Berlioz e Schubert fora de Viena; (3) aumentar o repertório de Liszt como performer.

As funções levantadas por Penrose e Walker são relacionáveis. Pode-se concluir que Liszt relacionava suas transcrições a: (1) virtuosidade, tanto exuberante como discreta; (2) comunidade, ao se relacionar com a música de figuras ilustres e emergentes; (3) popularidade, pois Liszt era um pianista-compositor que precisava de novos repertórios que suscitasse interesse no público, seja através de novas composições e novas técnicas, seja através da alusão a peças já renomadas, de apelo popular já consolidado.

Haja vista o quão paradigmática foi a figura de Liszt durante o século XIX, particularmente em relação aos seus arranjos, seria possível imaginar que as razões que o levam à prática da transcrição também se aplicam a outros contemporâneos seus, como Sigismond Thalberg ou Charles-Vincent Alkan, assim como a compositores-pianistas de gerações posteriores, como C. Tausig, F. Busoni, Max Reger ou Leopold Godowski.

Dentre os exemplos já citados, poderíamos relacionar à situação de palco peças como as transcrições sobre obras de Bach feitas por Liszt, Tausig e Busoni. Poderíamos também adicionar a esse conjunto a prática da intabulação durante o século XVI, quando ela começa a ser extremamente ornamentada, tornando-se uma nova peça (mais próxima da prática da paráfrase).

Concluindo esse primeiro tópico, as práticas aqui mencionadas sempre têm o palco como o seu fim, espaço restrito aos poucos virtuosos de grande destaque, que dialogam diretamente com um público seletivo, elitizado, completamente inserido nas temporadas de concertos e das grandes casas de ópera.

⁵² (*ibid.*, p. 274)

⁵³ (1981, p. 52)

2.1.2 Nos bastidores: práticas didáticas e de ensaio

As reduções orquestrais exerciam um papel extremamente importante para o bom funcionamento da cultura sinfônica e das grandes produções de ópera. Todavia, Marc-André Roberge⁵⁴ afirma que foram raras as ocasiões em que reduções para piano foram objetos de pesquisa. O presente tópico tentará explicitar alguns dos valores por trás da feitura de reduções, transcrições que, em seu nome, são marcadas pela redução de parte do material orquestral.

Além do interesse econômico por trás da publicação de reduções, muito consumidas por grande parte da classe média europeia, o ato de transcrever uma peça tinha valor didático-composicional: Zemlinsky, professor de Schoenberg, a fim de familiarizar seu aluno com a orquestra romântica, incentivou-o a reduzir a sua ópera *Sarema*. Posteriormente, ambos publicaram juntos algumas reduções de óperas de Lortzing e Rossini por razões monetárias, assim como Wagner muitos anos antes, em Paris. Já no século seguinte, utilizando os mesmos métodos de seu professor, Schoenberg também incentivou seus alunos Anton Webern e Alban Berg a reduzirem algumas de suas obras, familiarizando-os com a nova linguagem musical em desenvolvimento, além de serem reduções utilizadas em performances e ensaios⁵⁵. O exemplo anteriormente dado dos concertos de Vivaldi transcritos por Bach se aplica a esse contexto, visto que um dos principais interesses do compositor era estudar como Vivaldi lidava com a forma em suas peças instrumentais⁵⁶.

Numa situação semelhante, próximo ao fim do séc. XIX, na França, após a chamada Renascença Musical Francesa de 1871, muitos compositores participaram de projetos que visavam redescobrir os seus antepassados musicais. Segundo Roberge⁵⁷, o primeiro desses projetos, do qual compositores como César Franck e Vincent d'Indy participaram, se refere à publicação de quarenta arranjos para voz (*vocal scores*) de óperas de catorze compositores do séc. XVIII. O segundo projeto, concluído no séc. XX, diz respeito à revitalização e publicação de obras de Rameau, editadas por Saint-Saëns, envolvendo reduções de compositores como d'Indy, Claude Debussy e Paul Dukas.

Ainda no campo didático, também no fim do séc. XIX, as transcrições já eram vistas como parte do repertório recomendado à formação de pianistas, visando maior familiaridade com o repertório, melhora da leitura à primeira vista da prática de conjunto. Thalberg

⁵⁴ (1993, p. 925)

⁵⁵ (ROBERGE, 1993, p. 928)

⁵⁶ (GROVE, 1904, v. 1, p. 112)

⁵⁷ (1993, p. 929)

utilizaria as transcrições de ópera também para trabalhar nelas o seu famoso “estilo cantado” ao piano, Antonie F. Marmontel associava as transcrições a um aprendizado sobre estilo, e Eugen Eisenstein acreditava no potencial das transcrições para familiarizar seus estudantes de piano com a linguagem dos compositores canônicos⁵⁸.

Num outro contexto, mais próximo do palco, compositores poderiam usar transcrições para solicitar críticas de suas obras orquestrais recém-compostas. Quando Liszt se voltou à produção sinfônica, seus colegas entravam em contato com as obras recém-compostas dele primeiramente por meio da transcrição para dois pianos, ou através da execução do arranjo em espaços privados. Pianistas profissionais eram os principais executantes das obras a dois pianos⁵⁹. Muitas vezes, a peça seria executada pelo próprio compositor e seus pupilos, ou então por Camille Saint-Saëns e Francis Plante. Posteriormente os arranjos foram incorporados ao repertório de concerto, como feito inicialmente por um dos alunos de Liszt, Walter Bache⁶⁰.

Similarmente, críticos utilizavam reduções para escrever suas resenhas em jornais. Schumann, por exemplo, redigiu sua crítica da “Sinfonia Fantástica” de Berlioz a partir da transcrição para piano solo de Liszt. E mesmo que Schumann reconhecesse a falta do colorido orquestral numa transcrição, isto não foi um impeditivo para a sua apreciação da obra⁶¹.

A produção de reduções, porém, não era exclusiva a compositores. Roberge⁶² sugere algumas categorias para classificar os profissionais que produzem reduções. A maior delas, segundo o autor, se refere a compositores que escrevem, com maior frequência, reduções de suas próprias obras.

Uma outra categoria próxima, porém diferente, seria composta de performers que preparam suas próprias reduções/transcrições a fim de ensaio. Um exemplo seria o regente Gustav Friedrich Kogel (1849-1921) e seus arranjos de diversos compositores de óperas do séc. XIX, assim como, posteriormente, Kurt Soldan (1891-1946) que preparava reduções (*vocal scores*) para montagens de óperas de Verdi.

Para o âmbito de ensaio, outra possibilidade era ler obras diretamente da grade, fazendo um arranjo momentâneo, de acordo com as suas próprias necessidades. É interessante citar que H. Riemann escreve até mesmo um livro a respeito, *Introduction to Playing from Score*, a fim de criar sugestões de como proceder nos casos em que a reprodução exata do

⁵⁸ (CHRISTENSEN, 1999, p. 265)

⁵⁹ (KIM, 2016, p. 306-7)

⁶⁰ (*ibid.*, p. 308)

⁶¹ (CHRISTENSEN, 1999, p. 266)

⁶² (1993, p. 926)

texto orquestral não se mostra possível. Ele também aproxima essa prática de uma “improvisação”, pois exige uma série de tomadas de decisões durante o momento da execução⁶³.

Kurt Adler⁶⁴ reconhece o valor da habilidade sugerida por Riemann, porém considera que isso não seria essencial, caso o pianista consiga compactar a harmonia de maneira precisa, o que é particularmente importante ao trabalhar com formações como trios, quartetos, sextetos e grupos corais.

Ao lidar com arranjos já escritos, Adler⁶⁵ sugere que o pianista deve sempre comparar a redução à grade orquestral, a fim de remover tudo o que desnecessário, além de possibilitar acréscimos na textura da harmonia ou dobras de baixo, caso o arranjo não se sustenha⁶⁶. Logo, durante os ensaios há uma constante necessidade de arranjar (ou rearranjar) obras caso isso se mostre de valor. A correlação entre arranjo/transcrição/redução e preparação para a performance é um campo a ser ainda mais explorado, que somente nos últimos anos recebeu mais destaque acadêmico⁶⁷.

Desse modo, é possível concluir que a prática da transcrição - a qual em diversos casos pode estar ligada à redução - é de extrema utilidade didática e prática, tanto para compositores quanto para os performers a se apresentarem com grupos camerísticos ou orquestrais. Isso demonstra a relevância das práticas mencionadas para o funcionamento do cenário musical do séc. XIX, também de maneira muito similar às práticas atuais.

2.1.3 Nas salas de estar: como item de mercado

Como já dito, um dos possíveis interesses nas transcrições era a sua possibilidade de difusão de obras de novos artistas⁶⁸. Tal função não era exercida somente por virtuosos e por suas elaborações de extrema dificuldade técnica, mas também pelo próprio público, que consumia reduções facilmente executáveis.

Visto que, previamente ao surgimento da gravação, o piano era um dos meios mais eficazes para divulgar e propagar peças de grande porte em ambientes diversos, a prática de publicar reduções de novas sinfonias e óperas acontecia concomitantemente à publicação das

⁶³ (RIEMANN, 1904, p.1)

⁶⁴ (1976, p. 187)

⁶⁵ (*ibid.*, p. 230)

⁶⁶ Técnica básica de trabalho com reduções, atualmente também realizada através da escuta de gravações.

⁶⁷ Cf. Trabalhos que entram em maiores detalhes sobre práticas de ensaio: HARDIN, 2006; ENGELBRECHT, 2008; PETERMAN, 2012; MIKIRTUMOV, 2013; LEE, 2016

⁶⁸ (ROBERGE, 1993, p. 926)

respectivas grades orquestrais. Desse modo, até mesmo quem não tinha fácil acesso à orquestra ou à ópera poderia escutar novas peças a seu bel-prazer⁶⁹, caso tivessem um piano, um dos itens mais comuns no ambiente doméstico da classe média burguesa.

Logo, a figura dos “arranjadores profissionais”, contratados diretamente pelas editoras, são de grande importância para o mercado musical do séc. XIX. Alguns exemplos são: Richard Kleinmichel (1846-1901), responsável por diversos arranjos das óperas de Wagner; Otto Singer Jr. (1861-1931), notável por seus arranjos de Richard Strauss; e August Stradal (1860-1930), que fez mais de 250 versões de diferentes autores do séc. XVIII e XIX⁷⁰.

Além disso, muitos arranjadores usam pseudônimos, enquanto outros são de fato desconhecidos. “Se são famosos, são famosos por causa de outras obras, e os seus biógrafos se mantêm calados sobre o seu trabalho como arranjador” (DAUB, 2014, p. 112, trad. nossa⁷¹). Carl Czerny é um exemplo que se aplica diretamente à citação. Além disso, outros nomes que restaram, como Hugo Ulrich, Frédéric Kalkbrenner, Friedrich Mockwitz ou Robert Wittmann, não deixaram escritos significativos a respeito da prática.

Com o propósito de demonstrar como os músicos e suas obras transitavam entre os espaços e as funções selecionadas pelo presente trabalho, é conveniente referenciar a figura de Johannes Brahms, que trabalhava como arranjador quando jovem (através do pseudônimo G. W. Marks)⁷². Sua experiência na área transparecia em forma de crítica a seus pares, evidente nas suas várias correções sobre os arranjos a quatro mãos “muito literais” de Robert Keller. Para Brahms, um bom arranjo deveria ser “leve, vivo, deixando de lado tudo o que for possível... para que soe muito bem a quatro mãos e que seja tocável!” (*apud ibid.*, *loc. cit.*, trad. nossa⁷³).

Dentre os diversos arranjos que visavam conquistar o público geral, o gênero que mais se destacava eram as transcrições para piano a quatro mãos. Ainda assim, para que uma transcrição fosse publicada, além de dialogar diretamente com o texto original do compositor, ela deveria ser de fácil acesso. Brahms, em 1855, transcreveu o quinteto de Schumann Op. 44 para a formação a quatro mãos, porém tal arranjo não foi aceito pela editora Breitkopf &

⁶⁹ Função similar às intabulações. “A intabulação do moteto ou *chanson* de Josquin [Des Prez] é a contrapartida do séc. XVI do arranjo para piano de uma sinfonia ou quarteto modernos” (APEL, 1974, p. 416, trad. nossa).

⁷⁰ (ROBERGE, 1993, p. 926)

⁷¹ Original: “If they are famous, they are famous for other work, and their biographers are tight-lipped about their work as arrangers.”

⁷² (CHRISTENSEN, 1999, p. 268)

⁷³ Original: “[...] light, brisk, leaving out all that is possible... just so it sounds really well for 4 hands and is playable!”

Härtel, pois até mesmo pianistas experientes teriam encontrado muitas dificuldades na sua execução, que “espantariam o grande público”⁷⁴.

Uma afirmação de Max Reger apresenta alguns dos possíveis paradigmas presentes na realização de tais transcrições a quatro mãos. Ele menciona que seus objetivos ao se realizar uma transcrição são: “(1) que ela seja pianística e completamente a quatro mãos, (2) que ela soe bem, (3) e que ela seja fácil de tocar e torne-se ‘Hausmusik’. Afinal, isso é o que esse tipo de arranjo a quatro mãos deve ser” (REGER *apud ibid.*, *loc. cit.*, trad. nossa⁷⁵).

A facilidade para se executar uma obra em tal formação normalmente não se comparava à dificuldade técnica das transcrições para piano solo, e não exigia grande esforço “logístico” para reunir pianistas e ensaiar o repertório, diferentemente da preparação de um quarteto de cordas ou qualquer outro grupo de formação mista. Isso, aliado à explosão de popularidade do piano, fez com que os arranjos a quatro mãos se tornassem umas das publicações musicais mais economicamente viáveis e consumidas durante o séc. XIX⁷⁶.

A terceira edição de catálogos de Adolph Hofmeister, datada de 1844, aponta quase 9000 títulos (somente em língua alemã) de arranjos para piano a quatro mãos. Os gêneros musicais mais populares ali presentes, segundo Thomas Christensen⁷⁷, seriam valsas, galopes, marchas, fantasias, variações sobre temas populares, peças líricas, pot-pourris de óperas, e similares.

Não obstante, um grande número de peças de concerto constam no catálogo, tendo-se como principal exemplo cerca de 150 publicações de arranjos de obras de Beethoven, dentre elas as sinfonias (com 3 arranjos para cada uma delas), aberturas, quartetos de cordas e peças camerísticas, assim como um repertório não propriamente idiomático para a formação a quatro mãos, como os concertos para piano, as missas, a ópera *Fidelio* (completa), assim como as 32 sonatas para piano (Fig. 5).

Segundo Christensen⁷⁸, as sinfonias de Haydn foram algumas das primeiras peças a serem transcritas para a formação, o que também explicaria a enorme popularidade de tais arranjos, vide relatos de mais de 60 coleções diferentes de sinfonias do compositor arranjadas para quatro mãos. Durante o século XIX, as obras de diversos outros compositores receberam

⁷⁴ (DAUB, 2014, p. 113)

⁷⁵ Original: “[...] (1) that it be fully pianistic and fully four-handed, (2) that it sounds good, (3) and that it becomes easy to play and becomes ‘house-music’. After all, that’s what this kind of 4 hand arrangement is supposed to be.”

⁷⁶ (CHRISTENSEN, 1999, p. 262)

⁷⁷ (*ibid.*, p. 257)

⁷⁸ (*ibid.*, *loc. cit.*)

o mesmo tratamento, tornando grande parte do repertório camerístico, sinfônico, coral e operístico disponível para consumo doméstico.

PRIMO.

Allegro con brio. (M.M. $\text{♩} = 76$.) L.v. Beethoven, Op. 2 N.º 3.

SECONDO.

Allegro con brio. (M.M. $\text{♩} = 76$.) L.v. Beethoven, Op. 2 N.º 3.

Fig. 5 - Compassos iniciais de ambas as partes do arranjo para quatro mãos da sonata "Op. 2 N. 3" de Beethoven (BEETHOVEN, [19--?])

Apesar da febre das transcrições, as opiniões expressas a respeito delas não eram unânimes. Gustav Heuser⁷⁹ exemplifica grande parte das críticas negativas ao mencionar a aparente falta de cuidado e preparo de muitos arranjadores, denunciada por: cortes e transposições arbitrárias de linhas melódicas; omissão de *voicings* e elementos harmônicos relevantes; ênfase em elementos de menor importância; além da crítica comum que se dirigia à falta do colorido orquestral.

Outra crítica à transcrição, essa mais atual, se refere à reprodução em massa de arte, que modifica todo o seu contexto de apreciação e execução, além do fato dela ser desprovida da "aura" do original. Todavia, é importante ressaltar que a reprodução promove uma maior democratização de uma arte acessível a poucos⁸⁰. E apesar da possibilidade de inserir o comércio de tais transcrições num contexto de fetichismo de mercadoria, Adorno (1933) as diferencia de meras reproduções de quadros, por exemplo. Quem tocava o repertório a quatro mãos deveria "conquistá-lo", ou seja, as pessoas ao piano precisavam compreender o mínimo do fazer musical para poder executar o arranjo e posteriormente desfrutá-lo. Além disso, tal atividade criava um senso de comunidade, visto que um executante sempre necessitava estar em constante conexão com o seu "parceiro".

A prática de quatro mãos, assim como diferentes arranjos para piano solo, podem também estar associados à dança: "As muitas valsas a quatro mãos que eram vendidas no

⁷⁹ (apud CHRISTENSEN, 1999, p. 269)

⁸⁰ (*ibid.*, p. 281)

início do século não eram exclusivamente destinadas à execução e audição comunitárias, mas também era esperado que elas permitissem que a audiência dançasse” (DAUB, 2014, p. 123, trad. nossa⁸¹), como o que acontecia em Schubertiades. Todavia, a prática quase desaparece na segunda metade do séc. XIX, o que se deve em muito à moralidade crescente da época. Desse modo, os registros desse período mencionam a relação entre quatro mãos e dança somente como analogia, e não como prática⁸².

Ao constatar a função social da prática, Daub diz que “[...] o modo como transcrições a quatro mãos criavam uma comunidade ao teclado [...] era uma questão de como ou sobre o que a música a quatro mãos era escrita” (*ibid.*, p. 121, trad. nossa⁸³). Todavia, o autor também assume que, devido à ausência de registros factíveis, não há como saber como tal música era realmente tocada.

Adorno diz que “ouvir à execução a quatro mãos é quase nunca um prazer” (1933, trad. nossa⁸⁴), devido às imprecisões presentes na execução de amadores em ambiente doméstico. Apesar de diminuir a figura do diletante, o filósofo também a considera parte integral do cenário musical.

A maneira como o melômano se relaciona com o mercado de arranjos impacta diretamente o que era praticado nas salas de concerto e nas casas de ópera, que ciclicamente influenciavam nos salões e nas salas de estar. A valorização das transcrições foi responsável por trazer a música de concerto para o ambiente caseiro, exercendo também uma função de formação de público ao possibilitar maior acesso a uma música antes restrita a grupos privilegiados. Críticos, e até mesmo Wagner em um de seus relatos, atribuem o sucesso do repertório sinfônico, em particular o de Beethoven, às transcrições para quatro mãos⁸⁵.

Desse modo, Christensen⁸⁶ também infere que seria possível que o transporte do repertório sinfônico para o ambiente caseiro tenha também alterado o próprio gênero da sinfonia. Ao executá-lo em um contexto mais similar à música de câmara, por exemplo, o gênero sinfônico sofreu de uma quebra de paradigma. O que era exclusivamente grandioso, monumental, tornou-se intimista, do mesmo modo que o que antes era público pôde tornar-se privado. Assim, a transcrição pode até mesmo alterar a maneira como as geografias musicais

⁸¹ Original: “The many four-handed waltzes that were sold early in the century were not exclusively intended for communal playing and listening, but also were meant to allow an audience to dance.”

⁸² (*ibid.*, loc. cit.)

⁸³ Original: “[...] the way four-handed transcription created a community on the keyboard [...] was a matter of how four-handed music was written or written about.”

⁸⁴ Original: “Listening to four-handed playing is hardly ever a joy.”

⁸⁵ (*apud* CHRISTENSEN, 1999, 287)

⁸⁶ (*ibid.*, p. 288)

funcionavam, mesmo que comumente vinculada a algum tipo de funcionalidade ou ambiente muito particulares da realidade naquele período.

A presente seção procurou demonstrar como a prática da transcrição é variada e presente em contextos diversos. Esses contextos e ambientes dialogam diretamente com as escritas empregadas em cada obra, que mesmo sendo diferentes em suas escolhas particulares e linguagem, podem ser amplamente relacionadas ao espectro das transcrições.

A partir do exposto anteriormente, a seção seguinte irá examinar as particularidades inerentemente musicais e estruturais dos processos de transcrição, associando os métodos utilizados aos contextos prático-sociais previamente mencionados.

2.2 Processos e técnicas de transcrição

Como já descrito diversas vezes ao longo do texto, a transcrição se constitui da passagem de material musical de um meio a outro. Apesar desse processo se desenrolar de maneiras muito singulares para cada compositor, arranjador, tipo de linguagem e contexto musical, seria possível elencar algumas operações básicas, realizadas por todos.

O processo de transcrição compreende dois momentos de igual importância, sobre os quais elaboraremos a seguir: a seleção (ou redução) do material da orquestra, que parte do diálogo entre as possíveis intenções do compositor e as intenções do arranjador; e os eventuais processos envolvidos na representação daquilo que foi anteriormente selecionado, o que pode envolver ornamentações, simplificações, transposições ou até mesmo substituições de certas figuras por outras que possuam sentido musical parecido, caso isso não incida numa distorção do texto original.

2.2.1 Seleção/Redução

Max Broesike-Schoen⁸⁷ propõe princípios para a feitura das reduções e levanta questionamentos sobre a natureza delas. O autor se mostra oposto a arranjos que seguem o lema “a redução para piano deve fornecer uma imagem fiel da grade orquestral” (*ibid.*, *loc. cit.*, trad. nossa⁸⁸), e que assim tentam incorporar o maior número de elementos possíveis nas pautas do piano. Exemplos disso são o arranjo de Karl Schmalz sobre *Also Sprach*

⁸⁷ (1923, p. 82)

⁸⁸ Original: “Der Klavierauszug muß ein getreues Abbild der Partitur geben,”

Zarathustra de R. Strauss; ou a redução feita por Egon Petri sobre *Die Brautwahl*, ópera de seu professor F. Busoni⁸⁹.

Esses arranjos priorizam o registro de diversas linhas melódicas temáticas, além de seus contracantos e acompanhamentos, explicitamente não priorizando a facilidade de execução para o pianista, vide a colocação de Schmalz no prefácio do arranjo⁹⁰ ou a resposta de Petri ao artigo de Broesike-Schoen⁹¹. Além disso, a instrumentação original é constantemente anotada, remetendo todas as linhas presentes à grade da orquestra. Na realização de Petri, trechos polifonicamente mais densos são escritos em 3 pautas, duas essenciais, e uma de menor importância, podendo essa ser executada, mesmo que de maneira pouco provável, por um segundo pianista (Fig. 6).



Fig. 6 - Trecho do início da 4ª cena da ópera, em que Petri retoma o uso das 3 pautas, mencionando um possível segundo pianista. (BUSONI, 1912)

Os arranjadadores tentam dialogar com as possibilidades técnicas do piano ao não ultrapassarem a tessitura possível para uma mão e ao escreverem trechos de maneira idiomática (por exemplo, através de frases em acordes, dobras de oitavas, tremolos). As capacidades físicas do pianista, por sua vez, não são devidamente contempladas, pois as texturas dos arranjos são constantemente densas, o que suprime contrastes tímbricos e diminui a clareza polifônica (Fig. 7). A fim de contemplar uma maior tessitura, há uma grande ocorrência de saltos, o que dificulta a condução das frases e limita a realização das diversas nuances do texto.

⁸⁹ Em relação aos exemplos mencionados, é importante ressaltar que ambos datam do século XX. As obras transcritas já possuem uma maior densidade de eventos e um maior enfoque no timbre, o que dificulta o processo de transcrição. Todavia, a linguagem nelas presente ainda é diretamente relacionada às práticas e tradições do séc. XIX, sendo assim relevantes ao contexto do presente trabalho.

⁹⁰ (STRAUSS, 1903)

⁹¹ (PETRI *apud* BROESIKE-SCHOEN, 1923, p. 95)



Fig. 7 - Trecho da redução de *Zarathustra* que evidenciam polifonias confusas junto de alguns saltos na mão esquerda (STRAUSS, 1903).

Uma transcrição que não faz concessões não é praticável⁹². Por maior que seja a possibilidade de modulação tímbrica do instrumento, há um limite de polifonias e de exigências técnicas a serem consideradas para que o texto original seja compreensível e executável. Uma transferência direta dos materiais da grade para duas (ou três) pautas é suficiente, caso a intenção do arranjador seja unicamente a de retratar ao piano a distribuição de materiais temáticos realizados pela orquestral, tanto a fim de se familiarizar com a obra, como para criar uma guia de escuta. Porém, caso o seu fim seja a performance ou o ensaio, em pouquíssimas ocasiões será possível manter o texto original intacto.

Moore menciona, por exemplo, ao falar a respeito da execução de cantatas de Bach, que “o problema [...] é saber quais notas podem ser deixadas de fora sem que ninguém descubra” (MOORE, 1956, p. 68, trad. nossa⁹³). Analogamente, Riemann, em seu método para leitura de grades (que pode ser usado como um guia para redução), diz que “a exposição das razões para fazer um sacrifício, ora em uma direção, ora em outra, formam o tema principal do ensino de como se tocar a partir da grade [...]”⁹⁴.

Riemann também ressalta que mesmo que haja diretrizes gerais, cada caso deve ser considerado individualmente, tratando o texto orquestral diferentemente de acordo com cada ocasião. Por exemplo, caso o intuito seja ensaiar um cantor/solista, o material melódico e de acompanhamento originais devem ser preservados para que o músico se familiarize com aquilo que estará por trás de seu solo. Caso o arranjo seja um substituto para a orquestra e/ou a performance vocal/instrumental, o pianista deve tentar reproduzir a sensação de um

⁹² (RIEMANN, 1904, p. 5)

⁹³ Original: “The trouble here is to know which notes can be left out without anybody discovering it.”

⁹⁴ (RIEMANN, 1904, p. 5)

conjunto completo, mantendo os materiais temáticos e somente os principais contornos harmônicos do acompanhamento original⁹⁵.

Kurt Adler também dá algumas instruções de como trabalhar com reduções, sob o ponto de vista do preparador vocal: “[...] Não toque tudo; isso só confunde o cantor. [...] Saiba o que é importante para [ele]. Você deverá conhecer a orquestração e a estrutura harmônica e rítmica da literatura operística. Depois decida o quanto toca ou deixa de tocar” (ADLER, 1976, p. 187, trad. nossa⁹⁶). Adler diz então que a parte de maior importância para o cantor é o esqueleto rítmico-harmônico da obra, que se constrói a partir do baixo. Logo, o elemento mais essencial a ser tocado são os baixos na mão esquerda, e os contornos harmônicos básicos na direita⁹⁷.

No contexto das transcrições comercialmente vendidas, Daub seleciona os materiais a serem transcritos de maneira semelhantemente simples: “o arranjador deve decidir o que é melodia e o que é mero acompanhamento” (DAUB, 2014, p. 115, trad. nossa⁹⁸). A melodia era de extremo valor, e por isso deveria ser sempre preservada, porém “o acompanhamento pode e deve ser reduzido” (*ibid.*, *loc. cit.*, trad. nossa⁹⁹). Como passos seguintes, o autor diz que: “A prioridade é normalmente dada ao contraponto, [...] o ritmo criado deve ser mantido” (*ibid.*, *loc. cit.*, trad. nossa¹⁰⁰). Posteriormente, esse material seria facilitado, caso necessário, de maneira a ser apropriado para as capacidades técnicas de pianistas das mais diversas alçadas.

Assim sendo, caso a execução da transcrição não seja uma das primeiras intenções do arranjador, esse tem maior liberdade para representar o original como lhe convir. Porém, caso o arranjador deseje que sua obra seja minimamente acessível e tocada, a seleção dos materiais deve partir dos elementos estruturais básicos do original. Simultaneamente, deve dialogar tanto com o meio para o qual está sendo transposto, compreendendo assim suas possibilidades e limites técnicos, como com o limite humano do eventual intérprete da obra.

Ao que se refere à criação de *partitions* que sejam executáveis em palco, podemos retomar brevemente ao texto de Broesike-Schoen, que diz: “[...] de modo geral, prevalece a redução pianística, concisamente arranjada” (BROESIKE-SCHOEN, 1923, p. 82, trad.

⁹⁵ (*ibid.*, p. 1)

⁹⁶ Original: “[...] do not play everything; it only confuses the singer. [...] Know what is important for the singer. In operatic literature you will have to know the orchestration and the harmonic and rhythmic structure. Then decide how much or how little to play.”

⁹⁷ (*ibid.*, *loc. cit.*)

⁹⁸ Original: “... the arranger has to decide what is melody and what is mere accompaniment.”

⁹⁹ Original: “... the accompaniment can and has to be reduced.”

¹⁰⁰ Original: “Priority was normally given to counterpoint, [...] the rhythm they created had to be retained [...]”

nossa¹⁰¹). O autor idealiza uma redução, em especial para a música moderna, que consiga ser a partitura orquestral em si própria, que “viabilize um conceito claro da natureza colorística e arquitetônica do original” (*ibid.*, p. 83, trad. nossa¹⁰²). Simultaneamente, ele preza por uma economia de meios, ao mesmo tempo em que é contra a facilitação do texto, pois incorreria em distorções¹⁰³.

O autor preza, acima de tudo, pela manutenção das intenções originais do autor. Porém, até que ponto isso seria possível? Schoenberg (1984, p. 349, trad. nossa¹⁰⁴) escreve, em resposta a tais colocações, que uma “redução não é o todo, mas só uma parte”, o que também se aplica às mais diversas transcrições. Tendo isso em mente, o compositor também sugere que uma obra original seria semelhante a uma estátua, e quem a reduz deve capturá-la apenas de um ponto de vista¹⁰⁵. A obra e a presumível intenção do original só são acessíveis através de um ponto de vista, uma leitura do texto. Uma das diversas leituras, dentre outras infinitas, que nunca será isenta da figura do leitor.

Schmalz e Egon Petri nos exemplos mencionados, mesmo que tentem esconder ao máximo suas presenças como arranjadores ao colocarem uma grande profusão de materiais nas pautas do piano, acabam assim fazendo uma escolha: não contemplar a facilidade de execução do arranjo, o que implica diretamente uma restrição de seu uso. Caso esse tipo de arranjo deva ser usado em situações de ensaios ou de performance, certamente haverá a necessidade de um rearranjo por parte do pianista, não somente selecionando de novo os materiais a serem tocados, porém alterando a maneira de representá-los, como será abordado a seguir.

2.2.2 Representação

A representação ao piano do material orquestral pode acontecer de diversas maneiras. Em primeira instância, há a tentativa de se transferir linhas sem qualquer alteração. Para os casos em que os materiais temáticos e de acompanhamento são particularmente simples, sem marcas de idiomatismo, tal procedimento pode se mostrar suficiente. Ainda assim, há grandes

¹⁰¹ Original: “Im allgemeinen herrscht der pianistisch, arrangierend gehaltene Auszug vor; [...]”

¹⁰² Original: “Besonders auf dem Gebiet der modernen Musik brauchen wir einen Auszug, der einen deutlichen Begriff vom koloristischen und architektonischen Wesen des Originals vermittelt.”

¹⁰³ (*ibid.*, p. 85)

¹⁰⁴ Original: “[...] a reduction is not the whole, only a part.”

¹⁰⁵ (*ibid.*, loc. cit.)

chances do resultado sonoro não ser satisfatório, por se distanciar muito da orquestra em timbre e volume sonoro.

Transferências literais são usadas constantemente na transcrição de Czerny sobre a primeira sinfonia de Beethoven. O arranjo peca ao escrever de maneira cordal em registro grave, por exemplo, o que traz, desnecessariamente, peso à transcrição. Dobras de oitava em região aguda, que tentam reproduzir a dobra entre cordas e madeiras, resultam num timbre muito mais brilhante que no original. Ambos os recursos também dificultam a execução da peça, e contribuem para a eventual quebra da condução das linhas¹⁰⁶ (Fig. 8).

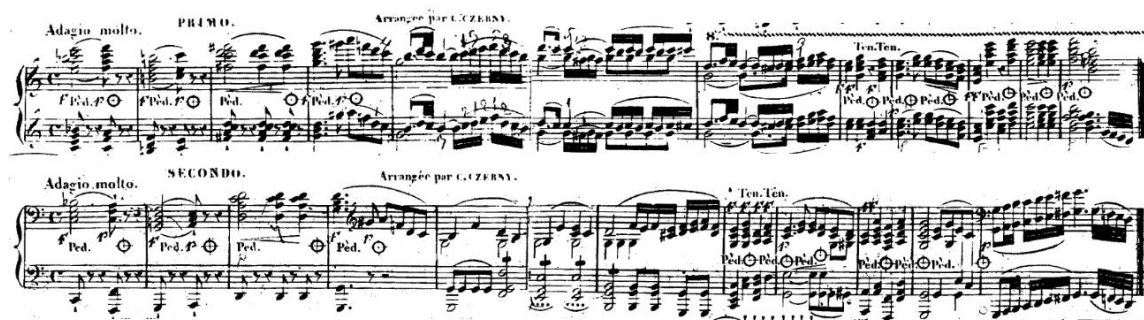


Fig. 8 - Primeiros compassos da transcrição de Czerny para quatro mãos sobre a Primeira Sinfonia de Beethoven (1825 *apud* CHRISTENSEN, 1999, p. 270-1)

Hugo Ulrich, que trabalhava para a editora Peters, teria obtido um resultado muito mais satisfatório com a mesma obra. Diferentemente de Czerny, Ulrich evita os extremos da tessitura e usa comedidamente as dobras em oitava, marcações de pedal e indicações de dinâmica, o que torna o arranjo mais transparente¹⁰⁷. Schoenberg¹⁰⁸ reconhece que o pedal deve ser usado com muito cuidado, aliado a uma escrita que usa “o mínimo de notas possíveis”, pois assim há menos riscos de perda da clareza das linhas.

Há trechos na escrita orquestral em que o acompanhamento se encontra numa região muito próxima, quando não sobreposta, aos temas principais. Isso não constitui problema na orquestra por conta da variedade timbrística, porém, caso isso seja transferido diretamente ao piano, há grandes chances de a polifonia não ser clara, mesmo que com o devido cuidado do

¹⁰⁶ (CHRISTENSEN, 1999, p. 269)

¹⁰⁷ (*ibid.*, p. 272)

¹⁰⁸ (1984, p. 350)

pianista. Nesse caso, seria recomendado transpor ou a linha melódica ou o acompanhamento em oitava, a fim de separar os materiais¹⁰⁹.

A realização de transcrições para piano a quatro mãos também compreende eventuais transposições de oitava, a fim de não se quebrar linhas melódicas entre as mãos dos dois executantes, o que frequentemente ocorreria em transcrições de corais de Bach, por exemplo¹¹⁰. Liszt, ao escrever o arranjo de seus poemas sinfônicos, relata em cartas que inicialmente imaginou-os para quatro mãos, o que seria mais “comercialmente viável”. Entretanto, não ficou satisfeito com o resultado, pois a escrita a quatro mãos “mutilaria” a sua estrutura, dando preferência à escrita para dois pianos, menos acessível para a “grande massa de pianistas”¹¹¹.

Não obstante, a quebra da linha, em alguns casos, poderia se tornar um recurso tímbrico-expressivo. No arranjo de *Les Préludes*, Liszt divide uma mesma linha melódica entre dois pianos (Fig. 9), de maneira análoga ao que ocorre na orquestra (Fig. 10), o que resulta em uma transformação do timbre da linha original devido à passagem entre instrumentos. O recurso é pouco usual na produção do autor¹¹², porém isso demonstra uma preocupação particular com as nuances timbrísticas dessa peça, que não seriam devidamente representadas caso um único piano tocasse a linha do começo ao fim, solução tecnicamente mais fácil.

Um outro exemplo inusitado está presente no arranjo da “Sinfonia Dante”, em que Liszt cria um tipo de figuração que se assemelha aos tremolos de instrumentos de corda. Tradicionalmente, as figuras de tremolos são representadas por oitavas quebradas no piano, devido à dificuldade de se repetir uma mesma nota rapidamente ao instrumento. Todavia, nessa transcrição, o efeito é criado quando os dois pianos tocam exatamente a mesma frase, porém um deles com uma defasagem de uma colcheia, gerando uma espécie de diferença de fase (Fig. 11), que resulta em algo como um tremolo¹¹³.

A escrita de Liszt para essa instrumentação é pouco usual, pois representa diferentes elementos da orquestra através da relação particular entre os dois pianos, diferentemente de processos tradicionais como uma clara separação dos naipes da orquestra entre os

¹⁰⁹ (RIEMANN, 1904, p. 36)

¹¹⁰ (CHRISTENSEN, 1999, p. 272)

¹¹¹ (LISZT *apud* KIM, 2016, p. 304)

¹¹² (*ibid.*, p. 311)

¹¹³ (*ibid.*, p. 311)

instrumentos¹¹⁴. Porém, a criatividade em relação às diferentes maneiras que o piano poderia representar suas intenções musicais é uma das marcas da escrita do compositor.



Fig. 9 - Reprodução da versão para dois pianos (KIM, 2016, p. 310)

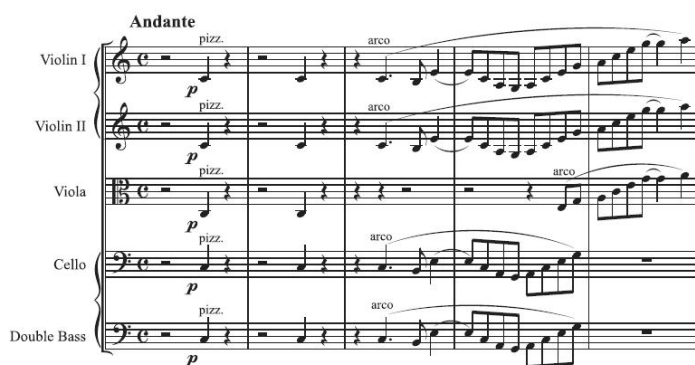


Fig. 10 - Reprodução da grade orquestral (*ibid.*, *loc. cit.*)

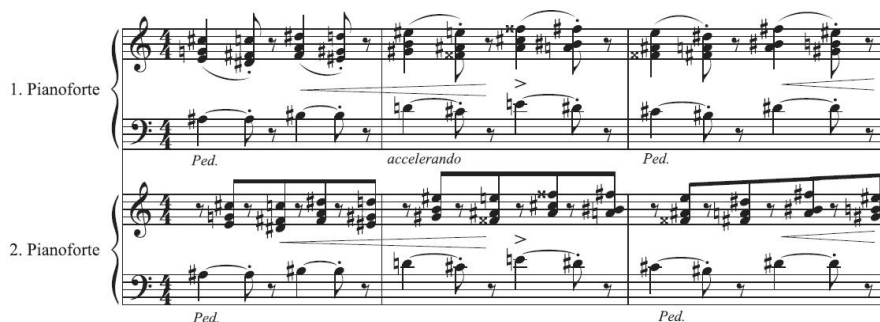


Fig. 11 - Reprodução da versão para dois pianos (*ibid.*, p. 312)

Outra marca é o constante uso de virtuosismo. No contexto das transcrições, isso estaria relacionado a uma tentativa de gerar ao piano o mesmo interesse presente na versão orquestral¹¹⁵. A dificuldade presente nas transcrições não seria a fim de exibição de virtuosidade, mas estaria diretamente atrelada à necessidade de exprimir o conteúdo da peça

¹¹⁴ (*ibid.*, p. 313)

¹¹⁵ (*ibid.*, p. 315)

original de maneira fiel ao piano. Saint-Saëns chega até mesmo a defender o compositor e a virtuosidade, julgando-a uma “assistência para a música, que expande o seu escopo”¹¹⁶.

Em arranjos para piano solo, por exemplo, ao tentar colaborar com a dramaticidade do texto, Liszt colocava em momentos pontuais dobras de oitava da melodia e dobras da textura, como em sua transcrição de *Gretchen am Spinnrade* de Schubert¹¹⁷ (Fig. 12). A transposição do registro das linhas e a criação de imitações/cânones não presentes no original, vide a transcrição de *Ständchen*, também teriam fim expressivo, assim como casos similares seriam as suas transcrições de Bach, previamente mencionadas no capítulo anterior.



Fig. 12 - Trecho de adensamento da textura em *Gretchen am Spinnrade* (LISZT, [1918])

A figura do pianista também pode colaborar com as intenções do autor. Moore descreve a prática de tocar reduções de acompanhamentos orquestrais como ingrata, devido à dificuldade de substituir sozinho uma orquestra inteira. Algo recorrente é a falta de uma escrita propriamente pianística que, caso não traga dificuldades técnicas como as mencionadas na seção anterior, resulta numa falta de material “interessante” a ser tocado¹¹⁸.

Tendo isso em vista, seria possível “[...] enriquecer o acompanhamento ao aumentar os acordes e dobrar os baixos para assegurar que o cantor receba algo parecido com o suporte que ele receberia da orquestra” (*ibid.*, *loc. cit.*, trad. nossa¹¹⁹). O uso de pedal, com ressalvas de acordo com o repertório, também colaboraria com tal intenção. Moore, porém, ressalta que as alterações devem ser planejadas e contextualizadas por conhecimento prévio da grade: “É impossível reproduzir a variedade de timbres orquestrais ao piano, porém um

¹¹⁶ (WALKER, 1981, p. 58)

¹¹⁷ (*ibid.*, p. 61)

¹¹⁸ (MOORE, 1956, p. 67)

¹¹⁹ Original: “[...] to enrich the accompaniments somewhat by enlarging the chords and by doubling the bass to ensure that the singer will get something approaching the support that he gets from an orchestra.”

acompanhamento transcrito soa muito mais rico caso o pianista esteja familiarizado com a orquestração.” (*ibid.*, *loc. cit.*, trad. nossa¹²⁰).

Ainda assim, um bom conhecimento sobre os diferentes tipos de toques possibilita a imitação dos timbres da orquestra ao piano, por exemplo, tornando a sonoridade do instrumento mais brilhante e incisiva em trechos que sejam originalmente tocados pelo naipe de metais, ou mais redondo, com menos ataque, ao representar as madeiras¹²¹.

Após elencar a variedade de processos para caracterizar o texto orquestral nas transcrições, é importante dizer que a representação das intenções originais dos compositores sempre dará margens a divergências. Essa busca pelo “original” está muito ligada à procura pela autenticidade do texto, que também pode ser compreendida de diferentes maneiras, como aponta Stephen Davies¹²². A notação musical possui diversas imprecisões, que dão margem ao surgimento de uma grande variedade de interpretações “igualmente autênticas”.

Davies cita transcrições para piano feitas por Brahms e Busoni sobre a *Chaconne* da *Partita* No. 2 para violino de Bach. Ambas seriam “autênticas”, pois dialogam com as intenções presentes no original, apesar de se fazerem leituras diferentes, representadas por recursos igualmente diferentes. Brahms escreve uma transcrição para a mão esquerda, que mantém a dificuldade técnica presente no texto original, também recriando o forte idiomatismo para violino, ao limitar a possibilidade de polifonias do executante (Fig. 13). Busoni, por sua vez, foca na reprodução dos adensamentos da textura, sentidos no original, através de diversas dobras de oitava, por exemplo, também contribuindo para a dificuldade técnica da peça¹²³. Desse modo, ao fazer pequenas alterações no texto original, os arranjadores estariam tornando a peça “mais autêntica” nesse novo meio, pois estariam também se aproximando mais das intenções do compositor ao escrever a peça para o seu meio de execução original¹²⁴.

Como fim da presente seção e do capítulo, inferimos então que o processo de transcrição compreende o bom entendimento das estruturas básicas da peça, ao que se refere aos seus elementos temáticos e de acompanhamento; o que é horizontal, vertical ou textural; de que maneira o timbre interage (ou não) com a dramaticidade da peça. Todavia, aquilo que

¹²⁰ Original: “[...] it is impossible to reproduce orchestral variety of tone on the piano, but a transcribed accompaniment sounds much richer if the pianist is familiar with the orchestration.”

¹²¹ (*ibid.*, p. 68)

¹²² (1988, p. 223)

¹²³ (*ibid.*, p. 224)

¹²⁴ (*ibid.*, p. 225)

é mais importante (e mais difícil) de ser compreendido é o que constitui a identidade e a expressividade da peça.



Fig. 13 - Brahms recria gestos idiomáticos no violino, incluindo as dificuldades de polifonia, como visto nos primeiros compassos dos trechos selecionados (BRAHMS, [1910])

Todo tipo de representação ao piano depende fundamentalmente da maneira como o arranjador compreendeu o uso dos materiais da peça feito pelo compositor. Os diferentes elementos de uma obra possuem funções estruturais muito particulares, porém também dão margem à interpretação no momento em que precisam ser expressidos de maneira análoga num novo instrumento, ressignificando-se.

O novo meio de execução não compreende somente um novo instrumento através do qual o texto será executado, mas também as pessoas que o executarão, os seus ouvintes, em que contexto estará inserido, qual novo papel ele exercerá. Logo, as intenções do arranjador e do compositor dialogam entre si, e devem ser recodificadas para o seu novo meio de expressão e seus novos executantes e ouvintes.

Tendo isso mente, o último capítulo irá discutir e investigar como aconteciam esses diálogos e embates entre as intenções do compositor original e do compositor transcritor, entre intenção de escrita e receptividade, entre adaptação e criação.

CAPÍTULO 3:

A TRANSCRIÇÃO COMO MEIO

Ao responder a um artigo que questiona a natureza e o processo de feitura das reduções, Arnold Schoenberg diz:

Tentar fazer com que um objeto útil seja igualmente utilizável para uma variedade de propósitos é, normalmente, um modo de estragá-lo por completo; não presta para nada. A redução para piano deve ser usada para ler ou para tocar? Para tocar para outros ou para acompanhamento? Seria uma redução, transcrição, arranjo, paráfrase ou rearranjo? Como ela poderia ser todas essas coisas de uma só vez? (SCHOENBERG, 1984, p. 349, trad. nossa¹²⁵)

Como demonstrado nos capítulos anteriores, a transcrição, que é um tipo de arranjo, pode tomar diversas formas. Ela pode vir a ser uma *partition* ou paráfrase para ser tocada no palco, uma redução (ou um rearranjo) para acompanhar ensaios, uma transcrição a quatro mãos para ser lida no âmbito doméstico, entre outros. O que as diferencia são as suas escritas, comumente associadas às suas funções e seus contextos de criação. Essa escrita é resultado da interação entre as intenções contidas no texto original e o uso pretendido pelo arranjador.

Similarmente importante é a figura do intérprete, que define a maneira como os textos realmente circularão, e como eles serão por fim ouvidos. O próprio ato da execução comporta em si um processo criativo, que advém da interação entre o intérprete e as suas necessidades em relação ao texto. Uma mesma transcrição pode ser lida e executada de maneiras muito diferentes caso seu contexto seja o palco, o ensaio ou a música doméstica.

Na ocasião em que Brahms transcreve, para quatro mãos, seu “Concerto para piano No. 1 em Ré menor, Op. 15”, ele teria dito à editora que a sua transcrição é “para ser tocada e não para ser lida (como está na moda hoje em dia)” (BRAHMS, [1863?] *apud* DAUB, 1999, p. 113, trad. nossa¹²⁶). Podemos inferir então que o compositor desejava que seu arranjo fosse efetivamente estudado e preparado para ser bem tocado, mesmo que em ambiente doméstico,

¹²⁵ Original: “The attempt to make a useful object equally usable for a variety of purposes is usually the way to spoil it completely; it is no good for anything. Is a piano reduction to be used for reading, or for playing? For playing to others, or for accompaniment? Should it be a reduction, transcription, arrangement, paraphrase, or rearrangement? How is it to be all these things at once?”

¹²⁶ Original: “[...] for playing and not playing and not in fashion these days for reading.”

com uma intencionalidade mais associada ao palco do que à cotidiana *Hausmusik*, cujo repertório era, de praxe, informalmente lido e pouco apresentado. As peças de consumo doméstico eram facilitadas para fins comerciais, o que acontece parcialmente nessa transcrição, vide a alteração de trechos de maior dificuldade técnica. Todavia, a fim de manter a integridade do texto original, diversos trechos são reproduções exatas da parte do solista, em alguns momentos divididas entre as mãos dos pianistas. Mesmo os trechos de redução das partes orquestrais não são tecnicamente simples (Fig. 14).



Fig. 14 - Trecho do terceiro movimento da redução do Concerto, em que o *primo* realiza redução orquestral e posteriormente toca a linha do solista como no original. (BRAHMS, [entre 1918 e 1922])

Qual seria o papel de uma transcrição exigente como essa, acessível a pianistas experientes, que dificilmente seria tocada no palco, devido à formação associada a ambientes caseiros? Interessantemente, ao enviar a peça à editora Simrock, Brahms teria escrito: “Eu realmente espero que gostem de tocá-la” (*apud* DAUB, *ibid.*, *loc. cit.*, trad. nossa¹²⁷), o que demonstra um novo interesse na peça, que possivelmente distancia a transcrição de seu contexto e intencionalidade originais: o potencial papel dessa transcrição é o de proporcionar uma experiência aprazível para quem a toca.

Ao realizar suas *partitions* das sinfonias de Beethoven, Liszt procurava transferir para o piano a sensação da grandiosidade da orquestra e a imponência do discurso de Beethoven, a fim de que esses elementos fossem transmitidos a quem o ouvisse. Brahms, por sua vez, tira o enfoque do ouvinte, e escreve pensando diretamente nos sujeitos que executarão o seu arranjo. A escuta e apreciação da virtuosidade demonstrada pelo solista ao executar o concerto para piano é um dos principais interesses do texto original. Todavia, isso não é transferido para a transcrição a quatro mãos. Mesmo que ela seja, em forma e conteúdo, uma reprodução fiel do original, a transcrição de Brahms se reapropria do seu próprio texto para atribuir a ele uma

¹²⁷ Original: “I really hope people like playing it.”

nova intenção, um novo sentido e novo uso, mudando também o contexto em que a peça se insere.

O ato da transcrição é por si só responsável por mediar esses diferentes ambientes, ao passo que viabiliza diálogos entre: o compositor e o arranjador, o arranjador e o executante, os espaços públicos e os privados, o virtuoso e o diletante. Logo, seria possível pensar a transcrição como um meio, um conector que viabiliza diálogos, intermedia intenções, e permite contatos.

Se a transcrição é entendida como meio, ela é valorada e apreciada simplesmente pelo seu papel de conexão e corporificação de uma intenção, e independe de seu fim. A transcrição é o meio que liga as intenções do compositor e os relaciona aos instrumentos através dos quais ela se exprimirá. Assim como Brahms se utiliza da transcrição a fim de se reapropriar de sua própria obra e transformar as suas intenções.

Assim, respondendo à afirmação de Schoenberg no começo do capítulo, a transcrição como produto final não pode ser de uma só vez arranjo, redução, paráfrase, rearranjo. Porém, o a transcrição como meio pode vir a gerar toda essa gama de gêneros, pois conecta sempre elementos diferentes, cujos resultados dificilmente serão iguais. O último capítulo dessa monografia procurará, então, investigar brevemente alguns dos diferentes diálogos possibilitados pelo meio que é a transcrição, tentando compreender como eles incidem no variado espectro de obras a ele relacionado, também esclarecendo, em parte, de que maneira as transcrições podem ser ainda uma prática de relevância contemporânea.

3.1 Recepção e embates

Durante o processo de transferência de material de uma formação instrumental a outra, a transcrição, como meio, deve viabilizar o diálogo entre as características do idiomatismo do instrumento, as diferentes possibilidades técnicas dos intérpretes, assim como os limites impostos pelo público e pelo mercado.

Ao dialogar com o instrumento, o compositor/arranjador se vê atrelado às possibilidades técnicas e, principalmente, à idiomática da nova instrumentação. Assim, ele se permite maior ou menor uso de adaptações do material original, para que o resultado da transcrição soe mais ou menos como uma peça do repertório do próprio instrumento. Junto a isso, a escrita deve levar em conta as possibilidades e limitações técnicas de seus intérpretes.

Uma peça didática, cujo intuito é familiarizar o aluno com o repertório orquestral e com a linguagem do piano, deve ser tecnicamente fácil ao mesmo tempo que não deixa de ser

idiomática, por exemplo. Uma redução para ensaio, usada para que o cantor ou instrumentista possa se familiarizar ao máximo com o texto orquestral, exige por sua vez maior semelhança à linguagem do material original, o que pode gerar diversas dificuldades técnicas. A possibilidade de não considerar essas limitações, ou de entrar em embate com as limitações impostas pelo instrumento e/ou intérprete, não deixam de ser um tipo de escolha, que também fica evidenciada na transcrição e influencia diretamente na maneira como a obra será tocada e utilizada.

Por fim, o arranjador deve pensar em seus ouvintes, na maneira e no contexto como a obra será recebida. O público também cria limitações e/ou exigências em relação à linguagem e aos recursos técnicos utilizados. Caso a transcrição tenha como fim o palco, ela deve ser capaz de apreender a atenção do público, seja devido às qualidades musicais do texto ou às qualidades interpretativas do pianista.

Não obstante, frequentemente há um preconceito no meio musical em relação às transcrições e arranjos, evidenciado nos mais diversos textos encontrados. Historicamente, esse preconceito já é percebido pelo fato de diversos compositores usarem pseudônimos para publicar seus arranjos, percebidos como uma produção menor (como no caso de Brahms). Mesmo os arranjadores de grande sucesso nunca deixaram registros a respeito de suas práticas, possivelmente por serem de pouco interesse para a pesquisa da época. Reduções orquestrais também eram raramente apresentadas em concertos, sendo relegadas quase que exclusivamente à prática “dos bastidores”.

O texto de Hans Keller, por exemplo, explicita alguns desses preconceitos, tanto através dos relatos presentes ao longo do artigo, como através do menosprezo do gênero por parte do próprio autor, que o considera “secundário”¹²⁸. O autor credita o preconceito da época a uma suposta “compulsão por originalidade”¹²⁹, porém fica claro ao longo do texto que o que o incomoda é o ato da reapropriação do texto através da reescrita. A partir do momento em que as possíveis intenções do compositor original entram em embate com as do compositor-arranjador durante o processo de transcrição, o arranjo se torna mal-visto, independentemente da originalidade de suas propostas musicais.

Ainda assim, a possível originalidade de um arranjo é uma questão que influi diretamente na recepção do público. No contexto de palco, previamente examinado, há um maior interesse em obras que tragam algo de novo para a composição arranjada, não necessariamente através do acréscimo de ornamentações, mas através da geração de um novo

¹²⁸ (KELLER, 1969, p. 24)

¹²⁹ (*ibid.*, p. 23)

interesse, diferente daquele proporcionado pela apresentação do original. Durante o séc. XIX, o fato de uma única pessoa ser capaz de reproduzir uma sinfonia sozinha, sem que essa perdesse sua grandiosidade, era algo inovador para aquele contexto (função contemporaneamente ocupada pela gravação).

No contexto de reprodução doméstica ou de ensaio, entretanto, as transcrições que eram de maior popularidade eram aquelas que não acrescentariam nada de novo na partitura, visto que o grande público já acreditaria que uma redução, por exemplo, não é fruto de trabalho criativo¹³⁰. Os arranjos eram vistos unicamente como produtos “utilitários”, que só viabilizavam o acesso à partitura original. Ou seja, o processo de transcrição não era entendido como uma forma de contato entre diferentes intenções e interesses, mas sim como uma das possíveis formas de cópia do texto original.

Concluimos esta seção percebendo de que maneiras o meio da transcrição poderia mover a relação entre elaboração por parte do compositor-transcritor e recepção do ouvinte, relacionando-a com o diálogo prévio entre a idiomática da instrumentação e as capacidades técnicas dos intérpretes.

A partir de uma perspectiva pessoal, podemos dizer que atualmente os arranjos e transcrições ainda são rondados de preconceitos, muito similares aos apresentados nesta seção do texto. Isso se deve, possivelmente, à manutenção dos valores de apreciação musical do século XIX. As paráfrases são bem recebidas pelo público, pois, até hoje, o virtuosismo, em suas mais diversas formas, impera no palco. Da mesma maneira, a prática de apresentação de reduções é escassa, mesmo que ela ainda ocupe um lugar importante na produção operística e na formação de compositores, visto que o exercício da transcrição ainda é utilizado por alguns professores para familiarizar seus alunos à linguagem orquestral.

A função-autor ainda é um dispositivo de poder internalizado pelo público, e ela é responsável por segregar a livre circulação das ideias musicais contidas nas mais diversas obras que utilizam material musical de terceiros. Dessa forma, corrobora com a manutenção de valores, novamente do séc. XIX, de se prezar pela “originalidade” e consequentemente pelo “gênio”.

A última seção da monografia tenta assim demonstrar de que maneiras os diálogos entre compositores (arranjadores) podem gerar maior interesse artístico-expressivo, trazendo relevância contemporânea ao meio que é a transcrição.

¹³⁰ (LOCKHART, 2012, p. 204)

3.2 Escutas e contextos

Stephen Davies elabora em seu texto a possibilidade de compreender a transcrição como uma forma de comentário¹³¹: uma maneira de se escrever sobre o processo de escrita, e através disso revelar particularidades do novo meio para o qual a peça foi transcrita; diferenças entre esse meio e o original; e singularidades da visão do arranjador.

Ao recuperar algumas das analogias até então mencionadas, Liszt¹³² trata a transcrição como uma gravura, que não contém o colorido original, mas “reproduz luz e sombra”. Schoenberg¹³³ diz que a transcrição é como uma visão, de um único ponto de vista, de uma escultura. Davies¹³⁴ compara a transcrição com o retrato.

Durante muito tempo, o retrato deveria ser o mais realista possível, a fim de representar com precisão as formas que imitava. Após o advento da fotografia, esse tipo de produção perde grande parte de seu valor, o que faz com que essa arte se ressignifique: ela não seria mais uma reprodução exata das formas então vistas, mas uma representação daquilo que o artista percebia ao contemplar figuras e modelos¹³⁵. Grande parte das transcrições até o fim do século XIX também deveria ser o mais fiel possível ao original orquestral. De maneira análoga ao retrato¹³⁶, a forma passa por uma ressignificação devido ao advento da gravação e teria, até os dias atuais, a possibilidade de representar, através da reescrita para um meio diferente do original, uma das possíveis escutas de uma peça¹³⁷.

Peter Szendy¹³⁸ ressalta que, no caso da transcrição, é impossível se desprender do original, o que resulta na sobreposição da escuta do arranjo a uma possível escuta mnemônica. Contudo, o interesse da nova obra estaria justamente no “relevo” que surgiria através da comparação de uma com a outra. A possibilidade de tornar contornos anteriormente não notados perceptíveis, descobrir diferentes possibilidades expressivas do texto original, ou aumentar a possibilidade de experimentação tímbrica do instrumento para o qual o arranjo foi escrito são as contribuições criativas que tornam o processo de transcrição até hoje relevante.

¹³¹ Cf. COLTON (1992), que escreve sua dissertação de mestrado sobre a temática, acrescenta aspectos ao mesmo tema.

¹³² (*apud* ROBERGE, 1923, p. 925)

¹³³ (1984, p. 394)

¹³⁴ (1988, p. 221)

¹³⁵ (*ibid.*, p. 222)

¹³⁶ É também importante considerar que tanto a gravação e a fotografia como uma reprodução fiel de uma peça ou um retrato hiper-realista são por si comentários, visto que nunca serão de fato o objeto representado, o que também ressalta o aspecto criativo dessas atividades (*ibid.*, p. 222).

¹³⁷ (SZENDY, 2009, p. 36)

¹³⁸ (*ibid.*, *loc. cit.*)

Zoltán Kocsis¹³⁹ diz que “a realização de transcrições representa um meio permanente para o confronto de diferentes épocas e estilos”. Logo, o ato de transcrição em si também serve como um retrato de sua época, que, ao ser examinado ou reproduzido atualmente, nos proporciona uma melhor compreensão das práticas de seu período de origem. Similarmente, o “confronto de diferentes épocas e estilos” pode ocorrer na própria transcrição, a partir do momento em que a entendemos como fruto do confronto ou diálogo entre o contexto da transcrição e o da composição original, entre o estilo do arranjador e o do compositor inicial.

Visto que a transcrição possibilita o surgimento de “comentário” através da conexão e sobreposição de diferentes intenções, leituras e escutas, seria até mesmo possível relacionar a ideia de performance com a de transcrição, como fazem alguns autores, mesmo que de maneira breve¹⁴⁰. A performance, seja ao piano ou em qualquer outro instrumento, lida diretamente com a tentativa de, através de uma leitura, tornar disponível um texto que foi inicialmente concebido em um instrumento específico, por uma pessoa específica, num momento histórico-social específico, ou seja, um evento irrepetível. A transcrição surge da mesma maneira, e os diferentes modos através dos quais o arranjador lidará com a possível reprodução, tradução ou recomposição desse evento formativo dependem dos elementos que a transcrição mediará, o que resulta em mais ou menos diálogos entre todas as diferentes variantes até então apresentadas, resultando assim no variado espectro das obras que podem ser chamadas de transcrição.

Por fim, concluímos então que o produto ou obra resultantes do processo de transcrição (ou da performance) é sempre datado, pois incorpora e retém no momento de sua realização as idiossincrasias de uma formação instrumental, de uma pessoa e de um contexto estético. A transcrição como meio, por sua vez, é continuamente atual, e mantém sua relevância na contemporaneidade, pois vincula presente e passado, criação e tradição, intencionalidade e escrita.

¹³⁹ (1979 *apud* ECKHARDT, p. 133)

¹⁴⁰ Davies (1988, p. 222) trabalha o assunto de maneira mais extensa. Os textos de Howard-Jones (1935, p. 308) e Keller (1969, p. 23) somente mencionam tal comparação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho examinou os aspectos históricos que circundavam a feitura das transcrições para piano no século XIX ao investigar diferentes narrativas de compositores, performers, críticos e musicólogos. Assim, pudemos construir um panorama, mesmo que superficial, do que constituía as práticas e processos no período, também levantando possíveis valores para a transcrição na contemporaneidade.

A partir desse estudo pudemos, primeiramente, elucidar a variedade de significados ligados ao termo transcrição, retratando os seus diferentes usos. Compreendemos que o termo “arranjo” possui significado amplo, pois pode ser usado para se referir a todo tipo de obra que utiliza material musical já existente como base de sua composição. Logo, o termo engloba diversos tipos de peças, como as transcrições, que procuram reproduzir um texto musical em um novo meio que não naquele para o qual havia sido originalmente escrito. O processo pode gerar produtos mais ou menos fiéis em relação a conteúdo e estrutura dos originais, se aproximando-se, respectivamente, de peças como *partitions* ou paráfrases. Todavia, mais interessante do que uma categorização estrita através de nomenclaturas é a possibilidade de compreender que o processo de transcrição resulta num largo espectro de peças, todas decorrentes da complexa relação entre arranjador e compositor, ocasionando proximidades ou afastamentos da escrita original, maiores ou menores usos de idiomatismo, literalidade ou inventividade na escrita.

Posteriormente foi possível demonstrar a variedade de práticas envolvidas com o processo de transcrição para o piano que, durante grande parte do século XIX, era associado à sua funcionalidade. Constatamos a relevância da transcrição (1) nos palcos, onde peças do gênero eram de importância para aumentar o repertório de virtuosos, que também as utilizavam como forma de destacar suas habilidades técnicas e de contribuir para a popularização de peças de contemporâneos e antepassados; (2) nos bastidores, metaforicamente, pois a feitura das transcrições contribuía com a formação de compositores, assim como o uso de reduções, um tipo de transcrição, era de grande importância em ensaios e aulas de instrumento (do mesmo modo que na atualidade); (3) no ambiente doméstico, muito associado à escrita a quatro mãos, onde o piano foi um grande difusor de música orquestral e operística, o que quebra paradigmas em relação às geografias musicais, além de

propulsionar o mercado editorial, que constantemente publicava transcrições facilitadas de peças prestigiadas.

A partir desses contextos abstraímos também processos composicionais utilizados não somente no momento de registro escrito, como também durante a execução das peças, que em diversos casos exigem alguma forma de rearranjo. Durante o processo de transcrição, seria possível apontar dois momentos particularmente importantes: a seleção (ou redução) dos materiais originais, e a posterior representação do material selecionado no novo meio de expressão. A seleção do material advindo do original, que deve acontecer caso a execução do arranjo seja desejável, parte de uma interpretação/leitura/escuta da obra escolhida. Isso determinará os elementos de maior importância, que certamente estarão presentes na transcrição final. Posteriormente, ocorre um diálogo entre as intenções de uso da peça por parte do arranjador e as possíveis intenções do compositor original, que resultam nas diferentes formas de se representar um mesmo material musical, que pode ser modificado, reforçado, embatido, facilitado, ou até mesmo ressignificado.

Por fim, examinamos como a transcrição pode ser entendida como meio, um instrumento que viabiliza conexões. Ressaltamos como o processo de escrita também implica um diálogo entre o idiomatismo do instrumento, as capacidades técnicas do intérprete desejado, e o possível uso e/ou recepção das peças por parte do público, que pode estar carregado de preconceitos, os quais permanecem até os dias atuais. Então, refletimos como a transcrição pode servir de comentário a respeito das práticas de um dado contexto, período e compositor, partindo de um outro ponto de vista. Logo, a transcrição pode ser um meio potente para o diálogo entre autores, entre classes, entre expectativas e preconceitos, entre vertentes estéticas e períodos históricos, sendo assim de grande importância contemporânea.

Concluimos que o presente trabalho pode ser de interesse para possíveis estudos de musicologia, ao se investigar ou transcrever peças do período estudado, assim como para a área de composição e performance. Esperamos também que em um futuro projeto de mestrado ou doutorado possamos dedicar maior atenção às questões pouco aprofundadas, assim como àquelas que tangenciam o escopo de pesquisa, como as relações intrincadas entre música e comunicação, música e representação social, entre a linguagem usada nas transcrições e a linguagem pianística vigente, entre escrita e performance, etc.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Kurt. *The Art of Accompanying and Coaching*. Minneapolis: Da Capo Paperback, 1976. 265 p.

ADORNO, Theodor. *Vierhändig noch einmal*. Frankfurt, 1933. Tradução para o inglês: Marc Hiatt. Disponível em: <https://uebersetzen.wordpress.com/2006/08/05/adorno_four-handed/>. Acesso em 14 Set. 2019.

APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2. ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974. 935 p. Bibliografia: p. 56, 416, 520, 720, 859.

BACH, J. S. *Orgel-Phantasie und Fuge in G moll*. Leipzig: Edition Peters, [1917]. 1 Partitura. Piano. Arranjador: Franz Liszt. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Fantasia_and_Fugue,_BWV_542,_G_minor_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Fantasia_and_Fugue,_BWV_542,_G_minor_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em: 16 out. 2019.

_____. *Toccatà and Fugue (in D minor)*. New York: J. O. von Prochazka Publisher, 1884. 1 Partitura. Piano. Arranjador: Carl Tausig. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Toccatà_and_Fugue_in_D_minor%2C_BWV_565_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Toccatà_and_Fugue_in_D_minor%2C_BWV_565_(Bach%2C_Johann_Sebastian))>. Acesso em: 16 out. 2019.

BEETHOVEN, Ludwig V. *Sonata Op. 2 No. 3*. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, [19--?]. 1 Partitura. Piano. Arranjador: Louis Köhler. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.3,_Op.2_No.3_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.3,_Op.2_No.3_(Beethoven,_Ludwig_van))>. Acesso em: 16 out. 2019.

BOYD, Malcolm. Arrangement. *Grove Music Online*, [S.l.]: Oxford Music Online, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332>>. Acesso em: 05/10/2019, 20:42:24

BRAHMS, Johannes. *Klavier-Konzert: D moll Op. 15*. Leipzig: C. F. Peters, [entre 1918 e 1922]. 1 Partitura. Piano. Arranjador: Johannes Brahms. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.1,_Op.15_\(Brahms,_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.1,_Op.15_(Brahms,_Johannes))>. Acesso em: 16 out. 2019.

_____. *Studien für Pianoforte*. Leipzig: C. F. Peters, [1910]. 1 Partitura. Piano. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/5_Studies%2C_Anhang_1a%2F1_\(Brahms%2C_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/5_Studies%2C_Anhang_1a%2F1_(Brahms%2C_Johannes))> Acesso em: 16 out. 2019

BRETT, Philip. Piano Four-Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire. *19th-Century Music*, v. 21, n. 2, p. 149-176, 1997.

BROESKE-SCHOEN, Max. Der moderne Klavierauszug. *Die Musik*, Berlin: Schuster & Loeffler, v. 16, n. 2, p. 81-97, 1923.

BUSONI, Ferruccio. *Die Brautwahl*. 1 Partitura. Piano e voz. Arranjador: Egon Petri. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Die_Brautwahl%2C_BV_258_\(Busoni%2C_Ferruccio\)](https://imslp.org/wiki/Die_Brautwahl%2C_BV_258_(Busoni%2C_Ferruccio))> Acesso em: 16 out. 2019.

CHRISTENSEN, Thomas. Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception. *Journal of the American Musicological Society*, California: University of California Press, v. 52, n. 2, p. 255-298, 1999.

COLTON, Glenn David. *The Art of Piano Transcription as Critical Commentary*. 1992. 163 f. Tese (Mestrado em Artes: Crítica Musical) - School of Graduate Studies, McMaster University, Hamilton, 1992.

DAUB, Adrian. *Four-Handed Monsters*. New York: Oxford University Press, 2014. 256 p. Bibliografia: p. 1-23, 105-134.

DAVIES, Stephen. Transcription, Authenticity and Performance. *British Journal of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, v. 28, n. 3, p. 216-227, 1988.

ECKHARDT, Mária. Liszts Bearbeitungen von Schuberts Märschen: Formale Analyse. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest: Akadémiai Kiadó, v. 26, n. 1/4, p. 133-146, 1984.

ENGELBRECHT, Lisa Christine. *The Operatic Piano Reduction as an Art Form: a Critical Evaluation*. 2008. 374 f. Tese (Doutorado em Performance Musical) - Faculty of Humanities, University of Cape Town, Cape Town, 2008.

GROVE, George. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan & Co., 1904. 5 v. Bibliografia: v. 1, p. 112-118; v. 5, p. 140.

HARDIN, Philip Tad. *Effective Orchestral Accompaniment at the Keyboard: an Evaluation and Comparison of the Piano Reductions for Mozart's Clarinet Concerto*. 2006. 60f. Tratado (Doutorado em Música) - College of Music, Florida State University, Tallahassee, 2006.

HOWARD-JONES, Evelyn. Arrangements and Transcriptions. *Music & Letters*, Oxford: Oxford University Press, v. 16, n. 4, p. 305-311, 1935.

KELLER, Hans. Arrangement For or Against? *The Musical Times*, Londres: Musical Times Publications Ltd, v. 110, n. 1511, p. 22-25, 1969.

KIM, Hyun Joo. Translating the Orchestra: Liszt's Two-piano Arrangements of His Symphonic Poems. *Journal of Musicological Research*, Abingdon-on-Thames: Routledge, v. 35, n. 4, p. 299-323, 2016.

LEE, Kughwa. *Developing the Skills Necessary to Become an Effective Collaborative Choral Pianist*. 2016. 58 f. Dissertação (Doutorado em Artes Musicais: Pedagogia do Piano) - School of Music, Texas Tech University, Lubbock. 2016.

LISZT, Franz. *12 Lieder Bearbeitung von Franz Schubert*. Leipzig: Edition Peters, [1918]. 1 Partitura. Piano. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/12_Lieder_von_Franz_Schubert%2C_S.558_\(Liszt%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/12_Lieder_von_Franz_Schubert%2C_S.558_(Liszt%2C_Franz))>.

Acesso em: 10 out. 2019.

LOCKHART, William. Trial by Ear: Legal Attitudes to Keyboard Arrangement in Nineteenth-century Britain. *Music & Letters*, Oxford: Oxford University Press, v. 93, n. 2, p. 191-221, 2012.

MIKIRTUMOV, Yan. *Redução para piano: Três especificidades*. 2013. v. 1, 192 f. Tese (Doutorado em Música e Musicologia: Interpretação) - Instituto de Investigação e Formação Avançada, Universidade de Évora, Évora. 2013.

MOORE, Gerald. *The Unashamed Accompanist*. New York: The Macmillan Company, 1956. 84 p.

MORELLI, Giovanni. Round Table VI: Forms of Popularization of Music in the 19th Century and up to World War I. *Acta Musicologica*, Basel: International Musicological Society, v. 59, n. 1, p. 19-25, 1987.

NOHL, Roger Trent. *The Musical Textures of Stravinsky's Three Movements from Petrouchka, for Piano: A Comparative Study of the Transcription with other versions of Petrouchka*. 1978.

113 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - School of Music, Ohio State Univeristy, Columbus. 1978.

PAUL, Leslie D. Bach as Transcriber. *Music & Letters*, Oxford: Oxford University Press, v. 34, n. 4, p. 306-313, 1953.

PENROSE, James F. The Piano Transcriptions of Franz Liszt. *The American Scholar*, Washington D. C.: The Phi Beta Kappa Society, v. 64, n. 2, p. 272-276, 1995.

PETERMAN, Jeremy Patrick. *A Methodology of Rewriting Orchestral Reductions for Piano*. 2012. 70 f. Dissertação (Doutorado em Artes Musicais) - Graduate College, Arizona State University, Tempe. 2012.

PRESSER, Diether. Die Opernbearbeitung des 19. Jahrhunderts. *Archiv für Musikwissenschaft*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, v. 12, n. 3, p. 228-238, 1955.

RIEMANN, Hugo. *Introduction to Playing from Score*. London: Augener & Co., 1904. 120 p. (Augener's Edition)

_____. *Musik-Lexikon*. 5. ed. Leipzig: Max Hesse Verlag, 1900. 1284 p. Bibliografia: p. 48, 1156.

ROBERGE, Marc-André. From Orchestra to Piano: Major Composers as Authors of Piano Reductions of Other Composers' Works. *Notes*, Middleton, WI: Music Library Association, Second Series, v. 49, n. 3, p. 925-936, 1993.

_____. The Busoni Network and the Art of Creative Transcription. *Canadian University Music Review*, Toronto: Canadian University Music Society, v. 1, n. 11, p. 68-88, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Los Angeles: University of California Press, p. 561, 1984.

STRAUSS, Richard. *Also Sprach Zarathustra*: Op. 30. Wien: Universal Edition, 1903. 1 partitura. Piano. Arranjador: Karl Schmalz. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Also_sprach_Zarathustra,_Op.30_\(Strauss,_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Also_sprach_Zarathustra,_Op.30_(Strauss,_Richard))>. Acesso em: 13 set. 2019.

SZENDY, Peter. *Listen: a History of Our Ears*. New York: Fordham University Press, 2008. 160 p. Bibliografia: p. 35 - 68.

WALKER, Alan. Liszt and the Schubert Song Transcriptions. *The Musical Quarterly*, Oxford: Oxford Univeristy Press, v. 67, n. 1, p. 50-63, 1981.

WALKER, Alan. *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1814*. New York: Cornell University Press, 1987. 624p.

ANEXO 1

Valsa Sentimental

Andante Melancólico ♩ = 105

Thiago Shizuo K. Kondo

The musical score for "Valsa Sentimental" is written for piano. It begins with a treble and bass clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 3/4 time signature. The tempo and mood are indicated as "Andante Melancólico" with a quarter note equal to 105 beats per minute. The score is divided into five systems, each containing two staves (treble and bass). The first system (measures 1-7) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a mezzo-piano (*mp*) section. The second system (measures 8-15) includes a mezzo-piano (*mp*) section, a piano (*p*) section, and a "calmo" (calm) marking. The third system (measures 16-23) includes a mezzo-forte (*mf*) section, a "ral." (rallentando) marking, an "a tempo" marking, and a forte (*f*) section. The fourth system (measures 24-30) includes a mezzo-piano (*mp*) section and a forte (*f*) section. The fifth system (measures 31-38) includes a mezzo-forte (*mf*) section and a "rit." (ritardando) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

37 *p a tempo* *misterioso pp* *cresc.*

42 *p* *mp* *cresc.* *cresc.* *mf*

46 *f* *con brio* *rit.* *ff*

a tempo *sub. p dolce espressivo* *mf* *cresc.* *p*

58 *f* *rit.* *a tempo ff con brio* *mf*

64

f *mf* *p*

70

mp *mf*

77

f *p* *mf*

81

mf

85

ff *mf*

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 64-69) is in a key with three flats and features a forte (*f*) dynamic in the bass and mezzo-forte (*mf*) in the treble. The second system (measures 70-76) is in a key with three sharps and includes mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The third system (measures 77-80) continues in the three-sharp key with forte (*f*), piano (*p*), and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The fourth system (measures 81-84) is in a key with two sharps and features mezzo-forte (*mf*) dynamics. The fifth system (measures 85-88) is in a key with one sharp and includes fortissimo (*ff*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

4 89

rit. *p*

92 *a tempo* *pp* *mp cresc.* *p* *mp cresc.*

95 *mp* *mf cresc.* *f* *con brio*

98 *rit.* *ff* *p* *cresc.*

104 *f* *rit.* *a tempo* *ff con brio*

110

mf *f* *f*

115

p *rit.*

121

a tempo *p* *calmo*

128

mf

132

mf *rit.* *f* *pp*

Dança

Thiago Shizuo K. Kondo

Allegro ruvido ♩ = 124

The musical score for "Dança" is written for piano and bass. It begins with a forte (*f*) dynamic. The first system (measures 1-6) features a piano staff with chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 7-10) includes a *pesante* marking in the piano staff. The third system (measures 11-13) shows a change in the bass staff's accompaniment. The fourth system (measures 14-18) continues the rhythmic pattern. The fifth system (measures 19-22) concludes with a sforzando (*sfz*) dynamic. Performance markings include *8va* (octave up) and *8vb* (octave down) for both staves, and various articulation marks like accents and slurs.

2 24 *mf* *sfz* *f* *f*

8^{va} 8^{va} 8^{va} 8^{vb}

28 *mf* *sfz* *f* *f*

8^{va} 8^{va} 8^{va} 8^{vb}

32 *mf* *sfz* *f* *f*

8^{va} 8^{va} 8^{va} 8^{vb}

36 *mf* *sfz* *f*

8^{va} 8^{va} 8^{va} 8^{vb}

39 *f* *rall.* *mf* *a tempo* *mp*

(♩ = ♩)

45 **Meno mosso**

p

54

mf

61

69

f

75

sfz *p* *accel.*

8vb 8vb

78

6 *ff* 6 6 *rall.* 6 *mf*

80

Tempo I

sfz *f briosso* *sfz* *8vb*

86

mf *8vb*

91

f *8vb*

95

ff *8va* *8vb*

Tema e Variações

para violino e piano

TEMA
Briosio ♩ = 84

Violino
Piano

5

9

f, *mf*

attacca

Var. 1
Animado ♩ = 84

19

f, *p*, *mf*

23

27

31

34

37

40

8^{va}... 8^{va}... 8^{va}... 8^{va}...

mf

42

mf *mf* *mf*

8^{va}... 8^{va}... 8^{va}...

45

f *p* *f* *attacca*

8^{va}... 8^{va}... 8^{va}... 8^{va}...

L'istesso tempo.

Var. 2

47

f *mf*

rabecando

L'istesso tempo.

mf *simile*

53

mp *mf*

simile

59

calmo

p

8^{va}

mf

mp

66

8^{va}

74

f

8^{va}

82

8^{va}

89

f

mf

simile

95

mf

mp

f

101

105

Var. 3

Meno mosso ♩. = 54

p pizz.

117

124

p arco

131

pizz.

Var. 4

Calmo e espressivo ♩ = 52

mp arco

p

rit.

p a tempo

151

cresc.

mf

rit.

161

mp

mf

rit.

pp

mp

rit.

172

f a tempo

mf a tempo

182 *mf* **Tempo I** *f*

192 *mf* *f*

196 *mf* *poco ral.* *ff* *attacca*

Var. 5
200 *Con bravura* (♩ = 88) *p*
Con bravura (♩ = 88)

208 *mf* *spiccato* *mf non legato*

216 *f*

223 *spiccato*
mf

8^{va}

229 *f*

237 *mf* *f* *spiccato*

mf *mp* *f*

244 *mp* *rall.*

f *mp* *p* *rall.*

250

mp con fuoco

mp non legato

cresc.

258

mf

cresc.

f

mf

cresc.

f

266

ff

ff

272

mf sempre

p

ff

279

p

f

ff

mf

288

ff

fff

p pizz.

p

Incoerências

Thiago Kondo

I. Allegro Moderato $\text{♩} = 108$

This musical score system includes parts for Flauta, Oboé, Clarinete em Si, Fagote, Trompa em F, Caixa/tarola, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music features various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano), along with articulation marks like accents and slurs. The Flauta part begins with a triplet of eighth notes. The Oboé and Clarinete em Si parts have similar triplet patterns. The Fagote part has a triplet of eighth notes. The Trompa em F part has a triplet of eighth notes. The Caixa/tarola part has a triplet of eighth notes. The Violino I and Violino II parts have triplet patterns. The Viola part has a triplet of eighth notes. The Violoncelo part has a triplet of eighth notes. The Contrabaixo part has a triplet of eighth notes.



10

This musical score system continues the pieces for Fl. (Flauta), Ob. (Oboé), Cl. (Clarinete em Si), Fg. (Fagote), Tr. (Trompa em F), Cx./tr. (Caixa/tarola), Vno. I (Violino I), Vno. II (Violino II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncelo), and Cb. (Contrabaixo). The key signature remains two flats, and the time signature is 2/4. The Fl. part has a triplet of eighth notes. The Ob. part has a triplet of eighth notes. The Cl. part has a triplet of eighth notes. The Fg. part has a triplet of eighth notes. The Tr. part has a triplet of eighth notes. The Cx./tr. part has a triplet of eighth notes. The Vno. I and Vno. II parts have triplet patterns. The Vla. part has a triplet of eighth notes. The Vc. part has a triplet of eighth notes. The Cb. part has a triplet of eighth notes.

21

Fl. *mp* *mf* *f* *ff*

Ob. *mp* *mf* *f*

Cl. *mp* *mf* *f*

Bs. *mp* *mf* *f*

Tr. *f*

Cx./tr. *f*

Vno. I *mf* *f* *ff*

Vno. II *mf* *f* *ff*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*



32

Fl. *mf* *f* *mp*

Ob. *mf* *f* *mp*

Cl. *mf* *f* *mp*

Bs. *mf* *f* *mp*

Tr. *mf* *f* *mp*

Cx./tr. *f* *mp*

Vno. I *mf* *f* *mp*

Vno. II *mf* *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*

Cb. *f* *mp*

4 II.

56 $\text{♩} = 90$

Fl. *mf*

Cx./tr. *mf*

Cb. *mf* pizz.

63

Fl. *mf*

Cl. *mp*

Tr. *mp*

Cx./tr. *mf*

Vno. I *pp* *mf*

Vno. II *pp* *mf*

Vc. *pp*

Cb. *mf*

74 rit.

Fl. *mp*

Cl. *mp*

Tr. *mp*

Cx./tr. *mf*

Vno. I *p* pizz. *p*

Vno. II *p* pizz. *p*

Vc. *f*

Cb. *f*

III. ♩ = 132

5

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.



Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

112

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.
Cx./tr.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.



121

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.
Cx./tr.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.

135 7

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.



144

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

IV.

8

157 $\text{♩} = 154$

Ob.

Cl.

Fg.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

166

Ob.

Cl.

Fg.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

175

Ob.

Cl.

Fg.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

ff

183

Ob.

Cl.

Fg.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

191

rit.

Ob.

Cl.

Fg.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

198

V. $\text{♩} = 68$

Fl.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vc.

Cb.

203

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

cresc.

f

mf

cresc.

f



209

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

a tempo

ff

f

ff

f

ff

f

ff

255 *molto rit.* *f a tempo* 13

Fl. *f*

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I *f arco*

Vno. II *f arco*

Vla. *f*

Vc.

Cb.



262

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *mf*

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc.

Cb.

269

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.



275

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

VIII. ♩ = 40

15

281

Fl. *mf* *p* *pp* *mp*

Ob. *mf* *p* *pp* *mp*

Cl. *mf* *p* *pp* *mp*

Fg. *f* *p* *pp* *mp*

Tr. *f* *p* *pp* *mp*

Vno. I *f* *p* *pp* *mp*

Vno. II *f* *p* *pp* *mp*

Vla. *f* *p* *pp* *mp*

Vc. *f* *p* *pp* *mp*

Cb. *f* *p* *pp* *mp*

287

Fl. *mf* *f* *mf* *mp*

Ob. *mf* *f* *mf* *mp*

Cl. *mf* *f* *mf* *mp*

Fg. *mf* *f* *mf* *mp*

Tr. *mf* *f* *mf* *mp*

Cx./tr. *mf* *f* *mf* *mp*

Vno. I *mf* *f* *mf* *mp*

Vno. II *mf* *f* *mf* *mp*

Vla. *mf* *f* *mf* *mp*

Vc. *mf* *f* *mf* *mp*

Cb. *mf* *f* *mf* *mp*

16

292 *ff* *p* *ff* *ff* *pp*

Fl. *ff* *p* *ff* *ff* *pp*

Ob. *p* *ff* *ff* *ff* *pp*

Cl. *p* *ff* *ff* *ff* *pp*

Fig. *p* *ff* *ff* *ff* *pp*

Tr. *p* *ff* *ff* *ff* *pp*

Cx./tr. *p* *ff* *ff* *ff* *pp*

Vno. I *p* *ff* *ff* *ff* *pp*

Vno. II *p* *ff* *ff* *ff* *pp*

Vla. *p* *ff* *ff* *ff* *pp*

Vc. *p* *ff* *ff* *ff* *pp*

Cb. *p* *ff* *ff* *ff* *pp*

IX. $\text{♩} = 142$

298 *pp* *f*

Fl. *pp* *f*

Ob. *pp* *f*

Cl. *pp* *f*

Fig. *pp* *f*

Tr. *pp* *f*

Cx./tr. *pp* *f*

Vno. I *pp* *f*

Vno. II *pp* *f*

Vla. *pp* *f*

Vc. *pp* *f*

Cb. *pp* *f*

307

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.
Cx./tr.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.



314

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.
Cx./tr.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.

320

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.



326

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.



346 *poca rall.* *accel.*

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

a tempo



353 $\frac{4}{4} = 172$

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

359 21

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.