

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

GABRIEL LOPES BRANDÃO

**DO ROCK PROGRESSIVO À SALA DE CONCERTO:**  
UM OLHAR SOBRE O CONCERTO PARA PIANO Nº 1 DE KEITH EMERSON

SÃO PAULO

2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

GABRIEL LOPES BRANDÃO

**DO ROCK PROGRESSIVO À SALA DE CONCERTO:**  
UM OLHAR SOBRE O CONCERTO PARA PIANO Nº 1 DE KEITH EMERSON

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 Piano com Habilitação em Instrumento de Teclado.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Sayure Shimabuco

SÃO PAULO  
2021

**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 autor

---

Brandão, Gabriel Lopes

Do rock progressivo à sala de concerto: Um olhar sobre o Concerto para Piano nº 1 de Keith Emerson / Gabriel Lopes Brandão; orientadora, Luciana Sayure Shimabuco. - São Paulo, 2021.  
95 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Programa de Pós-Graduação em / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.  
Bibliografia

1. Keith Emerson. 2. Concerto para Piano nº 1. 3. Interpretação musical. 4. Rock progressivo. 5. Música de concerto. I. Shimabuco, Luciana Sayure. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

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

GABRIEL LOPES BRANDÃO

**DO ROCK PROGRESSIVO À SALA DE CONCERTO:**  
UM OLHAR SOBRE O CONCERTO PARA PIANO Nº 1 DE KEITH EMERSON

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 Piano com Habilitação em Instrumento de Teclado.

São Paulo, 23 de Agosto de 2021.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Sayure Shimabuco  
Universidade de São Paulo

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Lopes Moreira  
Universidade de São Paulo

---

Prof. Fernando Costa Barreto  
Universidade de Campinas



Dedicado a Luiz Ramos e Sebastiana Martins,  
meus avós, que durante toda a vida cultivaram  
o amor pela Educação e pela Arte.

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, a Deus, pela minha vida, e por me permitir ultrapassar todos os obstáculos encontrados ao longo dos últimos anos.

Aos amigos e familiares que sempre estiveram ao meu lado, pelo apoio incondicional e gestos de carinho que me deram força nos momentos de maior necessidade. Muito obrigado aos que acompanham minha trajetória como artista, sempre prestigiando recitais e me encorajando em minha jornada. Estarão em minha lembrança todos com quem convivi intensamente nos últimos anos, pelo companheirismo e pela troca de experiências que me permitiram crescer como profissional e como pessoa. Agradeço principalmente ao Danillo Sanchez pelo amor e cumplicidade, e pelas revisões de texto atenciosas e essenciais para a conclusão deste trabalho.

Sou grato a todos os professores que fizeram parte da minha vida, maravilhosos profissionais e pessoas incríveis, pela infinita paciência, carisma e sabedoria com que guiam seus alunos e constroem a base de nosso futuro. Alguns mestres deixam marcas profundas em nossas vidas, por isso nomeio aqui dois professores de inestimável importância em minha formação, que são conselheiros e amigos muito queridos, Luciana Sayure e Ulisses Dumalakas. Levarei seus ensinamentos para sempre comigo!

Agradeço especialmente às pessoas que colaboraram diretamente neste Trabalho de Conclusão de Curso, os músicos Fernando Costa Barreto, João Victor Bota e Daniel Dorff, pelo tempo despendido para a realização de entrevistas que trouxeram à luz informações fundamentais para esta pesquisa. Sou grato também aos amigos e pianistas Leandro Isaac Motta, pela ajuda como pianista colaborador, Lucas Gonçalves, pelos conselhos e sugestões durante a preparação do Concerto, e Silvio Vargas Mansano, por disponibilizar o espaço para gravação.

À Universidade de São Paulo, essencial no meu processo de formação profissional, pelo ambiente de aprendizagem que proporcionou vivências imprescindíveis ao meu crescimento e pelo apoio à permanência estudantil através de bolsas de estudo, que tem contribuído para que diversos alunos perseverem no caminho da ciência e da pesquisa.

*Se as coisas são inatingíveis... ora!  
Não é motivo para não querê-las...  
Que tristes os caminhos, se não fora  
A presença distante das estrelas!*

*DAS UTOPIAS  
Mario Quintana*

BRANDÃO, Gabriel Lopes. **DO ROCK PROGRESSIVO À SALA DE CONCERTO: UM OLHAR SOBRE O CONCERTO PARA PIANO Nº 1 DE KEITH EMERSON**. 2021. 95fls. Monografia (Graduação em Música) - Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

## RESUMO

Esta pesquisa objetivou analisar o *Concerto para Piano nº 1* de Keith Emerson sob a perspectiva interpretativa, apresentando conceitos, definições e ferramentas necessárias à compreensão da idiomática do compositor. Para tanto, é apresentada uma breve biografia do compositor e contextualização histórica, tendo como base os autores Ford (1994) e Lupis (2006), bem como considerações analíticas acerca dos aspectos composicionais da obra. A metodologia da pesquisa se deu através do estudo do referencial teórico levantado a respeito do *Concerto nº 1* e de Keith Emerson e de entrevistas semiestruturadas com o regente Fernando Barreto e os compositores João Victor Bota e Daniel Dorff. A partir das informações levantadas, foi possível compreender a relação de Emerson com a música de concerto e a música popular, o contexto em que o *Concerto nº 1* surgiu em meados da década de 1970, bem como os principais aspectos pianísticos e interpretativos da obra. Fica evidente, diante de todas as informações apresentadas, a relevância do *Concerto nº 1* no repertório para piano, pois sua complexidade e idiomática singular lhe conferem uma identidade única e original sem ignorar elementos consolidados na prática musical.

**Palavras-chave:** Keith Emerson; Concerto para Piano nº 1; Interpretação musical; Rock progressivo; Música de concerto.

BRANDÃO, Gabriel Lopes. **DO ROCK PROGRESSIVO À SALA DE CONCERTO: UM OLHAR SOBRE O CONCERTO PARA PIANO Nº 1 DE KEITH EMERSON**. 2021. 95fls. Monografia (Graduação em Música) - Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

## **ABSTRACT**

This research aimed to analyze Keith Emerson's *Piano Concerto No. 1* from an interpretive perspective, presenting concepts, definitions and tools necessary to understand the composer's idiom. For this purpose, a brief biography of the composer and historical contextualization are presented, based on authors Ford (1994) and Lupis (2006), as well as analytical considerations about the compositional aspects of the work. The methodology of the research was based on the study of the theoretical reference about the *Concerto No. 1* and Keith Emerson and on semi-structured interviews with the conductor Fernando Barreto and the composers João Victor Bota and Daniel Dorff. From the information gathered, it was possible to understand Emerson's relationship with concert music and popular music, the context in which the *Concerto No. 1* appeared in the mid-1970s, as well as the main pianistic and interpretive aspects of the work. It is evident, in face of all the information presented, the relevance of the *Concerto No. 1* in the piano repertoire, because its complexity and particular idiomatics give it a unique and original identity without ignoring elements consolidated in musical practice.

**Keywords:** Keith Emerson; Piano Concerto No. 1; Musical interpretation; Progressive rock; Concert music.

## **LISTA DE ABREVIações E SIGLAS**

|                |                               |
|----------------|-------------------------------|
| <b>BPM</b>     | Batimentos Por Minuto         |
| <b>c.</b>      | Compasso                      |
| <b>ELP</b>     | Emerson, Lake & Palmer        |
| <b>Fig.</b>    | Figura                        |
| <b>M.D.</b>    | Mão direita                   |
| <b>M.E.</b>    | Mão esquerda                  |
| <b>mov.</b>    | Movimento                     |
| <b>OCT 0-1</b> | Escala octatônica semitom/tom |
| <b>SP</b>      | São Paulo                     |
| <b>Tab.</b>    | Tabela                        |

## LISTA DE FIGURAS

|                  |                                                                                                 |    |
|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Figura 1</b>  | Keith Emerson (Fonte: Gene Martin, 2005).                                                       | 17 |
| <b>Figura 2</b>  | ELP performando o 3º mov. do Concerto nº 1, 1977, Montreal (Canadá).                            | 20 |
| <b>Figura 3</b>  | Linha do tempo com a discografia de <i>Emerson, Lake &amp; Palmer</i> .                         | 21 |
| <b>Figura 4</b>  | Exemplos de intervalos melódicos e harmônicos de 4J e 5J.                                       | 31 |
| <b>Figura 5</b>  | Exemplos da construção de acordes na canção <i>The Stones of Years</i> ( <i>Tarkus</i> , 1971). | 32 |
| <b>Figura 6</b>  | Exemplos de inversão de acordes na seção C do Concerto nº 1.                                    | 33 |
| <b>Figura 7</b>  | Matriz da série dodecafônica utilizada no Concerto nº 1.                                        | 33 |
| <b>Figura 8</b>  | Uso da série dodecafônica nos compassos 1-8 do 1º movimento.                                    | 34 |
| <b>Figura 9</b>  | Uso da escala pentatônica na seção B do 1º movimento.                                           | 35 |
| <b>Figura 10</b> | Exemplos de recursos harmônicos, melódicos e rítmicos na cadência do 1º movimento.              | 36 |
| <b>Figura 11</b> | Exemplos do acorde quartal octatônico na cadência do 1º movimento.                              | 36 |
| <b>Figura 12</b> | Uso da escala OCT 0-1 no início do 3º movimento.                                                | 37 |
| <b>Figura 13</b> | Exemplo de paralelismo de acordes maiores (C. 21-23, 3º mov.).                                  | 38 |
| <b>Figura 14</b> | Exemplo de paralelismo de intervalos de 4J (C. 35-38, 3º mov.).                                 | 38 |
| <b>Figura 15</b> | Exemplo de discordância entre o ritmo escrito e o percebido pelo ouvinte (C. 46-52, 3º mov.).   | 40 |
| <b>Figura 16</b> | Exemplos de marcações de pedalização.                                                           | 47 |
| <b>Figura 17</b> | Entrada do solista no 1º mov. (C. 70-76).                                                       | 49 |
| <b>Figura 18</b> | Sugestão de fraseado em uma sentença do 1º mov.                                                 | 50 |
| <b>Figura 19</b> | Diferenciação de camadas através do toque no Tema B (1º mov.).                                  | 50 |
| <b>Figura 20</b> | Divisão das camadas texturais no tema C (1º mov.).                                              | 51 |
| <b>Figura 21</b> | Execução do ostinato na cadência do 1º movimento.                                               | 52 |
| <b>Figura 22</b> | Emprego do pedal na transição para o Tema B (1º mov.).                                          | 53 |
| <b>Figura 23</b> | Exemplo da utilização do pedal sincopado na cadência (1º mov.).                                 | 53 |
| <b>Figura 24</b> | Utilização do meio pedal para efeito de ressonância.                                            | 54 |
| <b>Figura 25</b> | Execução do contraponto no Tema A' (2º mov.).                                                   | 55 |
| <b>Figura 26</b> | Divisão das camadas texturais no Tema B (2º mov.).                                              | 55 |
| <b>Figura 27</b> | Exemplos de pedalização no Tema B (2º mov.).                                                    | 56 |
| <b>Figura 28</b> | Sugestão de condução do fraseado no Tema A (3º mov.).                                           | 57 |
| <b>Figura 29</b> | Ponto culminante da primeira frase do Tema B (3º mov.).                                         | 58 |
| <b>Figura 30</b> | Ponto culminante da segunda frase do Tema B (3º mov.).                                          | 58 |
| <b>Figura 31</b> | Elementos que compõem o Tema B'' (3º mov.).                                                     | 59 |
| <b>Figura 32</b> | Utilização do pedal nos compassos 58-62 (3º mov.).                                              | 59 |
| <b>Figura 33</b> | Articulação utilizada nos compassos 58-62 da partitura original.                                | 60 |
| <b>Figura 34</b> | Exemplo de pedalização para aumentar o volume sonoro (3º mov.).                                 | 60 |

## LISTA DE TABELAS

|                  |                                                                             |    |
|------------------|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Tabela 1</b>  | Referências intertextuais em músicas de <i>Emerson, Lake &amp; Palmer</i> . | 25 |
| <b>Tabela 2</b>  | Estrutura formal do 1º movimento – Allegro Giojoso.                         | 28 |
| <b>Tabela 3</b>  | Estrutura formal do 2º movimento – Andante Molto Cantabile.                 | 29 |
| <b>Tabela 4</b>  | Estrutura formal do 3º movimento – Toccata Con Fuoco.                       | 30 |
| <b>Tabela 5</b>  | Ocorrências de ostinatos no Concerto nº 1.                                  | 41 |
| <b>Tabela 6</b>  | Gravações integrais do Concerto nº 1 disponíveis no YouTube.                | 44 |
| <b>Tabela 7</b>  | Análise comparativa do andamento do primeiro movimento.                     | 48 |
| <b>Tabela 8</b>  | Combinação de elementos texturais para estudo ao piano.                     | 51 |
| <b>Tabela 9</b>  | Análise comparativa do andamento do segundo movimento.                      | 54 |
| <b>Tabela 10</b> | Análise comparativa do andamento do terceiro movimento.                     | 57 |



## SUMÁRIO

|                                                                  |           |
|------------------------------------------------------------------|-----------|
| INTRODUÇÃO.....                                                  | 14        |
| <b>1. COMPOSITOR E OBRA.....</b>                                 | <b>16</b> |
| 1.1. Trajetória musical de Keith Emerson.....                    | 16        |
| 1.2. O concerto para piano nº 1: contextualização histórica..... | 22        |
| <b>2. CONCERTO N. 1: CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS.....</b>           | <b>27</b> |
| 2.1. Estrutura formal.....                                       | 27        |
| 2.2. Aspectos composicionais.....                                | 31        |
| <b>3. CONCERTO N.1: ASPECTOS INTERPRETATIVOS.....</b>            | <b>42</b> |
| 3.1. Allegro Giojoso.....                                        | 47        |
| 3.2. Andante con Moto.....                                       | 54        |
| 3.3. Toccata con Fuoco.....                                      | 56        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                 | <b>61</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                          | <b>63</b> |
| <b>APÊNDICES</b>                                                 |           |
| APÊNDICE 1: Nota de programa escrita por Emerson (Tradução)..... | 65        |
| APÊNDICE 2: Entrevista com o compositor João Victor Bota.....    | 66        |
| APÊNDICE 3: Entrevista com o regente Fernando Barreto.....       | 71        |
| APÊNDICE 4: Entrevista com o compositor Daniel Dorff.....        | 81        |
| <b>ANEXOS</b>                                                    |           |
| ANEXO 1: Nota de programa escrita por Emerson.....               | 92        |
| ANEXO 2: E-mail entre Daniel Dorff e Keith Emerson.....          | 93        |
| ANEXO 3: Nota de programa da EMESP Tom Jobim.....                | 95        |

## INTRODUÇÃO

Keith Emerson (1944-2016) foi um compositor e tecladista famoso pela cofundação e atuação na banda de rock progressivo *Emerson, Lake & Palmer* (ELP). Tanto em sua carreira solo como nas bandas *The Nice* e ELP, Emerson produziu obras complexas e inovadoras, muitas vezes relacionando a música clássica e o rock. Dentre elas, destaca-se o *Concerto para Piano n° 1*, que explicita suas influências do repertório erudito.

A estreia do *Concerto n° 1* foi junto à Orquestra Filarmônica de Londres, em 1977, durante a gravação do álbum *Works Volume 1*. Dividido em três movimentos, a obra explora a forma concerto de maneira inovadora, apresentando elementos da música barroca e gestualidade romântica sem deixar de lado a identidade de Emerson. Além disso, a integração de elementos da música clássica e do rock vai ao encontro dos princípios do rock progressivo, principal linguagem musical utilizada por Emerson.

O *Concerto para Piano n° 1* apresenta diversos desafios ao pianista, desde aspectos técnicos a serem explorados até a compreensão de todos os elementos que envolvem sua construção, a fim de formular uma concepção da obra como um todo. Diante da singularidade de tal peça, questiona-se: quais são os desafios interpretativos e técnico-pianísticos observados durante o estudo do *Concerto para Piano n° 1* de Keith Emerson?

Este trabalho teve como objetivo principal analisar a peça em questão, apresentando conceitos, definições e ferramentas necessárias à compreensão da idiomática de Emerson a partir de parâmetros interpretativos. Para isso, é apresentada a trajetória musical de Emerson e uma breve contextualização histórica do *Concerto n° 1*. Em seguida, é apresentada uma análise musical acerca da estrutura e materiais composicionais da obra em questão. Posteriormente, são discutidos os aspectos técnico-pianísticos e interpretativos observados pelo autor deste trabalho durante o processo de preparação do *Concerto n° 1*. O principal objetivo do pesquisador foram as questões interpretativas, mas esta seção não pôde ser tão profundamente explorada. Por se tratar de um compositor pouco conhecido no meio musical ocidental erudito, foi necessária uma pesquisa mais densa sobre os aspectos abordados no primeiro e segundo capítulo, a fim de criar um embasamento consolidado a respeito da obra e do compositor.

Esta pesquisa teve como base a abordagem qualitativa, pois busca “apresentar uma descrição ou avaliação detalhada de algumas práticas continuadas” (FLICK, 2013, p. 93). Sob essa perspectiva, a pesquisa surgiu da possibilidade do autor deste trabalho de performar do *Concerto n° 1* junto à Banda Sinfônica Henrique Marques, através do convite do regente

Fernando Barreto. Desde o primeiro contato com a obra, foi constatada uma potencialidade para um estudo mais aprofundado do tema, por se tratar de uma peça estranha ao repertório de prática comum. Assim, iniciou-se o processo de procura por uma literatura sobre Keith Emerson e o rock progressivo. Nota-se, contudo, uma certa escassez de material acadêmico sobre a obra de Emerson, principalmente em língua portuguesa. Desse modo, reveste-se de particular importância a revisão bibliográfica e compilação do material encontrado em inglês para a discussão e apreciação da música do compositor.

Devido à carência de materiais bibliográficos, demonstrou-se necessária a realização de entrevistas semiestruturadas com pessoas que tiveram um contato próximo com a obra e o compositor. Portanto, foi estabelecido o contato com João Victor Bota (compositor e transcritor, autor da transcrição do *Concerto n° 1* para Banda Sinfônica), Fernando Barreto (regente da Banda Sinfônica Henrique Marques - Limeira, São Paulo) e Daniel Dorff (vice-presidente de editoração da *Theodore Presser*, compositor, transcritor e autor da transcrição do *Concerto n° 1* para dois pianos). Dessa maneira, a construção das entrevistas foi baseada nos critérios apresentados por Flick (2013) a respeito das entrevistas semiestruturadas e entrevistas narrativas, com o intuito de descobrir as opiniões subjetivas dos participantes sobre o tema.

Este trabalho estrutura-se em três capítulos, sendo o primeiro destinado à revisão bibliográfica que reuniu trabalhos de Ford (1994) e Lupis (2006). Assim, no primeiro capítulo é apresentada uma breve biografia do compositor com o enfoque em sua trajetória musical e uma contextualização dos eventos que envolveram a composição do *Concerto n° 1*, tanto na vida de Emerson como no meio musical em que a obra está inserida, o rock progressivo.

O segundo capítulo contém considerações analíticas sobre o *Concerto n° 1* que foram observadas pelo pesquisador durante o processo de estudo da peça. A base teórica para tal análise se respalda nos autores Covach (1997), Barolsky (2007), Sheinbaum (2008), Krowicki (2015), Kostka (2016) e as entrevistas de Barreto (2021) e Dorff (2021). Neste capítulo serão encontradas considerações sobre a estrutura formal e os elementos musicais harmônicos, melódicos e rítmicos que mais se destacaram ao olhar do pesquisador e cuja compreensão foi considerada imprescindível para a construção da performance.

O terceiro capítulo aborda os aspectos pianísticos considerados mais desafiadores durante o estudo ao piano. Aqui são abordadas questões relacionadas ao andamento, equalização, dinâmica, pedalização e processos de estudo de passagens específicas, tendo como base os autores Berry (1987), Almeida (2011) e Schoenberg (1996).

# 1. COMPOSITOR E OBRA

## 1.1 A TRAJETÓRIA MUSICAL DE KEITH EMERSON

Keith Emerson nasceu durante a II Guerra Mundial, em 2 de Novembro de 1944, em Todmorden, Lancashire (Inglaterra), uma pequena cidade a pouco mais de 30 km de Manchester. Com o término da guerra, mudou-se com a família para Worthing, uma cidade costeira localizada a 100 km de Londres. Iniciou sua formação musical de forma tradicional, ou seja, aprendendo algumas peças com seu pai e posteriormente tendo aulas de piano com Marshall, Collinge e Smith, professoras locais.

Conforme afirma Ford (1994), Emerson pôde aumentar seu repertório clássico enquanto acompanhava as aulas de dança no estúdio de sua tia. Neste contexto, seu interesse pelo jazz e rock cresceu e passou a ter contato com a música de artistas como Charlie Parker, Dave Brubeck, Miles Davis, entre outros. Não é exagero afirmar que *Rock Candy*, álbum de Jack McDuff<sup>1</sup>, foi uma forte inspiração para que Emerson comprasse seu primeiro órgão. Cada vez mais imerso no universo da música, acabou sendo demitido de seu trabalho no Banco, em que atuava há quase três anos, e passou a buscar a carreira como músico.

Tocando em bandas locais e pequenos conjuntos durante a noite, Emerson se aproximava cada vez mais do jazz. Sendo assim, ele se junta a algumas bandas como *Gary Farr*, *T-bones*, *John Brown's Body* e *VIP's* (que se tornou *Spooky Tooth* posteriormente), se apresentando em locais como *Marquee Club* em Londres, importante clube de música popular na Inglaterra. É interessante, aliás, que Emerson tenha tido contato inicial com a música clássica, pois essa dualidade clássico-popular definiria muito de sua identidade musical.

Em 1967, Emerson alcançou grande prestígio como membro da banda *The Nice*. Inegavelmente, aquele foi um período de sua vida em que dedicou-se muito à composição. Seria um erro, porém, atribuir a isso um distanciamento das performances, que estavam igualmente efervescentes. Assim, conforme dito por Lupis (2006), reveste-se de particular importância ressaltar que muito de sua produção se tratava de arranjos de música clássica para rock. Sob essa perspectiva, o autor deixa claro a particular relevância tanto de trabalhos originais como de arranjos inspirados em obras de Bob Dylan, J. S. Bach, Sibelius e Tchaikovsky<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Jack McDuff: *Rock Candy* <<https://youtu.be/p00VbOPFuSs>> acesso em 17/06/2021.

<sup>2</sup> O segundo álbum da banda *The Nice*, *Ars Longa Vita Brevis*, contém um arranjo do Concerto de Brandemburgo nº 3 de J. S. Bach e do Intermezzo da Suíte *Karelia* de Jean Sibelius. O terceiro álbum, chamado *Nice*, contém

Neste contexto, fica clara em sua música as raízes tanto no jazz como na música clássica. Pode-se dizer que Emerson começava a encontrar uma identidade única como compositor e tecladista, pois “nenhum outro músico de rock popular na época (muito menos tecladista) usaria livremente temas clássicos e de jazz como base para suas composições e improvisações” (FORD, 1994, p. 3)<sup>3</sup>. Conforme mencionado pelo autor, Emerson também era conhecido pelas suas performances extravagantes (Fig. 1).



**Figura 1:** Keith Emerson (Fonte: Gene Martin, 2005).

Emerson expressava originalidade não apenas em sua música e em suas composições, mas no modo que fazia seus shows. Muitas apresentações de *The Nice* foram marcantes para o público, por exemplo, quando queimou uma bandeira dos Estados Unidos no palco. Com isso, o grupo foi alvo de duras críticas, o que colaborou para uma fama cada vez maior. Assim, a propaganda negativa se converteu em divulgação de seu estilo e caráter como compositor e intérprete.

Em vez de sentar atrás do órgão “parecendo uma peça de móvel”, Emerson ficava entre dois órgãos Hammond e tocando-os simultaneamente. Durante cada concerto, ele “destruía” um órgão jogando-o ao redor do palco, estalando chicotes, apunhalando-o com facas (para segurar as notas desejadas), e fazia com que ele

---

um arranjo do terceiro movimento da sexta sinfonia de P. Tchaikovsky (*Pathetique*) e da canção “*She Belongs to Me*”, de Bob Dylan.

<sup>3</sup> “No other popular rock musician at the time (let alone keyboardist) would freely use classical and jazz themes both in and as a basis for their compositions and improvisations” (FORD, 1994, p. 3).

criasse ressonância. Em uma performance, durante a apresentação da banda de “América” de Bernstein do *West Side Story*, diz-se que Emerson queimou uma bandeira americana no palco. Este incidente trouxe atenção negativa generalizada da mídia, e ironicamente um maior grau de sucesso comercial para The Nice (FORD, 1994, p. 4)<sup>4</sup>.

Ford deixa claro que as performances de Emerson eram sempre levadas ao extremo. Apesar do sucesso, o grupo *The Nice* se desfez pois os outros integrantes não tinham o mesmo interesse de Emerson pelas obras clássicas. E em 1970 é formado o grupo *Emerson, Lake & Palmer* (ELP), com o qual desenvolveria seu potencial máximo como compositor e tecladista.

A estreia do grupo aconteceu em 1970 no festival da Ilha de Wight, na Inglaterra, recebendo boas críticas. Também em 1970, o grupo lançou seu primeiro álbum, *Emerson, Lake & Palmer*. Este álbum foi recebido com enorme sucesso comercial, em grande parte como resultado da balada “Lucky Man” de Greg Lake. O álbum também inclui arranjos de rock do *Allegro Barbaro*, de Bartók, e *Sinfonia*, de Janacek. Os primeiros doze compassos da *Allemande* da *Suíte Francesa nº 1* em Ré menor de Bach também aparecem no álbum, interpoladas dentro do material de Janacek (FORD, 1994, p. 5)<sup>5</sup>.

A banda ELP teve início devido a insatisfação de Emerson e Lake com suas bandas anteriores (*The Nice* e *King Crimson*, respectivamente). Após se juntarem, fizeram audições para selecionar um baterista e completaram o grupo: Keith Emerson nos teclados, Greg Lake no vocal e guitarra e Carl Palmer na bateria. Vale destacar a relação que todos eles possuíam com a música de concerto e o interesse pelo rock progressivo. O sucesso do trio foi imediato: logo no mesmo ano receberam o acolhimento da crítica e um enorme retorno comercial de seu primeiro álbum, *Emerson, Lake & Palmer*.

Em Novembro de 1971 foi lançada a releitura de *Quadros de uma Exposição*, de Modest Mussorgsky, no qual vale ressaltar o trabalho de Emerson com sintetizadores e o órgão Hammond. Embora tenha sido gravado ao vivo em Março, em Newcastle City Hall, a banda e a gravadora temiam uma má recepção do público por se tratar de uma suíte clássica. Desse modo, apenas depois do sucesso do segundo álbum de estúdio, *Tarkus*, lançado em Junho daquele ano, que a banda se sentiu confiante em lançar *Pictures at an Exhibition*.

---

<sup>4</sup> “Instead of sitting behind the organ and 'looking like a piece of furniture', Emerson stood between two Hammond organs and played them simultaneously. During each concert, he would 'destroy' an organ by throwing it around the stage, cracking whips at it, stabbing it with knives (to hold down desired notes), and cause it to create feedback. In one performance, during the band's rendition of Bernstein's "America" from *West Side Story*, Emerson is said to have burned an American flag on stage. This incident brought widespread negative media attention, and ironically a greater degree of commercial success for The Nice” (FORD, 1994, p. 4).

<sup>5</sup> “The group's premiere performance occurred in 1970 at England's Isle of Wight festival, receiving rave reviews. Also in 1970 the group released their first album, *Emerson, Lake & Palmer*. This album was met with huge commercial success, largely as a result of Greg Lake's ballad "Lucky Man". The album also includes rock arrangements of Bartok's *Allegro Barbaro*, and Janacek's *Sinfonia*. The first twelve measures of the *Allemande* of Bach's French Suite I in D minor also appear on the album, interpolated within the Janacek material” (FORD, 1994, p. 5).

*Tarkus* foi uma das primeiras suítes de rock progressivo e se divide em sete partes, sendo este o único álbum da ELP a alcançar a primeira posição no top 10 na Inglaterra. De acordo com Ford (1994, p. 141), “*Tarkus* é de muitas maneiras característico do estilo composicional de Emerson, com sua infinidade de ostinatos em métricas compostas, e sua ênfase harmônica e melódica em intervalos perfeitos”<sup>6</sup>. O autor deixa clara a importância do álbum para a consolidação da idiomática do compositor.

A habilidade que cada músico demonstrava em seus respectivos instrumentos chamava a atenção do público. E no caso de Emerson, também o seu trabalho com o sintetizador Moog que, embora tenha usado na banda *The Nice*, não era tão imprescindível musicalmente como na ELP. A famosa balada *Lucky Man*<sup>7</sup>, composta por Greg Lake, é um exemplo do uso pródigo do sintetizador como instrumento solo.

Lupis (2006) reconhece o pioneirismo de Emerson quanto ao uso dos instrumentos eletrônicos, e reitera a habilidade de utilizar vários teclados simultaneamente durante os shows.

Emerson foi pioneiro no uso de instrumentos eletrônicos de teclado, em particular aqueles produzidos por Hammond, Moog e Yamaha. [...] Em um concerto típico, Emerson normalmente ficava entre um piano de cauda e teclados (órgãos Hammond e sintetizadores Yamaha e Moog), com pelo menos dois deles em lados opostos. Ele se colocava entre os instrumentos, às vezes tocando dois teclados opostos ao mesmo tempo. Muitas vezes, ele apunhalava um teclado com uma faca. Este dramático efeito de palco tinha um propósito musical: premir e segurar uma tecla que suas mãos não conseguiam alcançar (LUPIS, 2006, p. 13-14)<sup>8</sup>.

Emerson sempre buscou inovações como músico e alcançou grande sucesso com o grupo ELP. Conforme atesta Covach (1997), “Keith Emerson [...] retrabalhou consistentemente peças clássicas familiares em seu estilo de teclado muitas vezes extravagante; Emerson foi um dos primeiros a trabalhar com uma orquestra sinfônica”<sup>9</sup>. No álbum *Brain Salad Surgery* (1973), por exemplo, podemos encontrar um arranjo de Emerson do quarto movimento do Concerto para Piano nº 1 de Ginastera, intitulado como Toccata<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> “*Tarkus* is in many ways characteristic of Emerson's compositional style, with its plethora of ostinatos in compound meters, and its harmonic and melodic emphasis on perfect intervals” (Ford, 1994, p. 141).

<sup>7</sup> Emerson, Lake & Palmer: *Lucky Man* <<https://youtu.be/R4rNfnrBkGw>> acesso em 19/06/2021

<sup>8</sup> “Emerson pioneered the use of electronic keyboard instruments, in particular those produced by Hammond, Moog and Yamaha. His experimentation and electronic set-up for his performances were innovative in the field. In a typical concert, Emerson would usually stand among a grand piano and keyboards (Hammond organs and Yamaha and Moog synthesizers), with at least two of them on opposite sides. He placed himself between the instruments, sometimes playing two opposite keyboards at the same time. Often he would stab at a keyboard with a knife. This dramatic stage effect had a musical purpose: to depress and hold a key his hands could not reach” (GIUSEPPE, 2006, p. 13-14).

<sup>9</sup> “Keith Emerson [...] consistently reworked familiar classical pieces in his often flamboyant keyboard style; Emerson was among the first to work with a symphony orchestra” (COVACH, 1997, p. 7).

<sup>10</sup> Emerson, Lake & Palmer: *Toccata* <<https://youtu.be/zYF2wEhhEEo>>

Naquela época, a banda comandava uma gravadora (Manticore Records), além de ter uma rotina agitada de gravações e shows, portanto, após a turnê de 1974 a banda deu uma pausa de três anos em suas atividades. Neste tempo, Emerson, Lake e Palmer focaram em seus projetos individuais – Emerson começou a escrever seu primeiro concerto para piano – e a gravadora se fundiu com a Atlantic Records.

Em 1977 retornaram às atividades lançando dois álbuns, *Works Volume 1* e 2, e ambos priorizaram peças solas, evidenciando as diferenças entre os membros do grupo. É importante constatar que a orquestra realiza um papel fundamental em *Works Volume 1*, especialmente no *Concerto para Piano n° 1* de Keith Emerson, demonstrando a união dos estilos do rock e erudito. Não é exagero afirmar que a turnê organizada para esse álbum foi a maior do gênero à época (Fig. 2), reunindo mais de 100 pessoas entre técnicos e músicos (FORD, 1994).



**Figura 2:** ELP performingo o 3º mov. do Concerto n° 1, 1977, Montreal (Canadá)<sup>11</sup>.

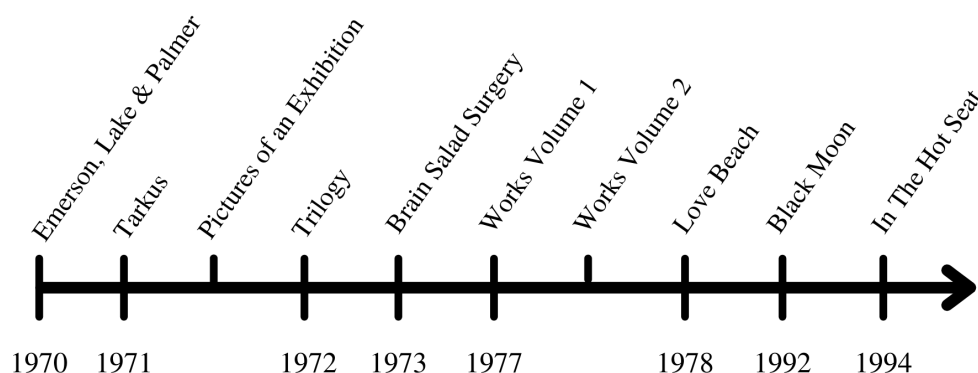
No ano seguinte a banda lançou *Love Beach* (1978), um álbum focado mais no alcance comercial, isto é, com ideias mais simples e pensadas para a rádio, principalmente. Em 1979, a banda ELP se desfez novamente, desta vez devido a desentendimentos durante a produção do último álbum e a situação financeira da banda, que estava abaixo das expectativas. Como enuncia Ford (1994, p. 13), após o rompimento, Emerson permaneceu nas Bahamas, onde podia utilizar o estúdio em que foi gravado *Love Beach*, e focou numa produção solo, chegando a compor trilhas para filmes e escrever uma coluna na revista *Keyboard* durante o

---

<sup>11</sup> “Works: Orchestral Tour”, 26 de Agosto de 1977, Estádio Olímpico de Montreal (Canadá). Foto originária de vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=n3JEaXQ18kA>>, acesso em 02/07/2021.



ano de 1983. Greg Lake também focou em sua carreira solo nesse período e Carl Palmer se juntou à banda *Asia*, formada por Steve Howe, Geoff Downes e John Wetton, antigos integrantes das bandas *Yes* e *King Crimson*. Abaixo (Fig. 3) temos uma linha do tempo com a discografia da banda:



**Figura 3:** Linha do tempo com a discografia de *Emerson, Lake & Palmer* (Fonte: Gabriel Brandão, 2021).

Em 1986, Emerson voltou para Inglaterra e nos anos seguintes teve rápidas passagens por algumas bandas como *Emerson, Lake & Powell*<sup>12</sup>, *3*<sup>13</sup> e *The Best*<sup>14</sup>. Em 1991, *Emerson, Lake & Palmer* ressurgiu e como resultado houve o lançamento do álbum *Black Moon* (1992) e uma série de turnês na América do Sul, Japão e Europa, antes da banda se desfazer novamente em 1993. No final desse ano, Emerson teve problemas nos nervos do braço direito e, segundo Lupis (2006, p. 9), “a compressão de dois nervos estava afetando criticamente o movimento dos dedos anelar e mínimo e requeria cirurgia”<sup>15</sup>. Eventualmente, Emerson voltou aos palcos em 1996.

Depois do lançamento do álbum *Black Moon* (1992), muito da produção de Emerson e ELP foi voltada para o rearranjo, gravação e apresentação das peças já publicadas, que ainda faziam muito sucesso. Pethel (1988, p. 113, apud FORD, 1997, p. 141) ressalta que Emerson demonstrou, “através de sua diversidade e capacidade de absorver influências externas, que a música popular não precisa se limitar a guitarras barulhentas, bateria latejante e progressões harmônicas simples repetidas infinitamente”<sup>16</sup>. *Emerson, Lake & Palmer* lançaram ainda diversas coletâneas, CDs e DVDs reunindo trabalhos e shows ao vivo.

<sup>12</sup> Emerson, Lake e Powell (formado por Keith Emerson, Greg Lake e Cozy Powell).

<sup>13</sup> 3 (formado por Keith Emerson, Carl Palmer e Robert Berry).

<sup>14</sup> The Best (formado por Keith Emerson, Joe Walsh, Jeff Baxter, John Entwistle, Simon Phillips, Rick Livingstone) (FORD, 1994, p. 16).

<sup>15</sup> “The compression of two nerves was critically affecting the movement of his ring and little fingers and required surgery” (LUPIS, 2006, p. 9).

<sup>16</sup> “Emerson has demonstrated, through his diversity and his ability to absorb outside influences, that popular music need not be limited to loud guitars, pounding drums, and simple harmonic progressions repeated endlessly” (PETHEL 1988, p. 113, apud FORD, 1997, p. 141).

Dentre a produção solo de Emerson destaca-se seu álbum *Emerson plays Emerson* (2002) que reúne composições com o piano acústico como protagonista.

Entre as obras mais significativas produzidas por Emerson está *Emerson Plays Emerson* (2002), uma gravação em CD com a qual ele restabelece sua conexão com o piano acústico. São apresentadas composições antigas e novas, e todas compartilham o piano como meio comum. Pela primeira vez Emerson o pianista encontra Emerson o compositor, distante do estilo rock e mais alinhado com a idiomática contemporânea e jazzística (LUPIS, 2006, p. 10)<sup>17</sup>.

Diante desse quadro, fica evidente que Keith Emerson foi um músico inovador em diversos aspectos como, por exemplo, no uso de instrumentos eletrônicos e na combinação de elementos do rock, jazz, música clássica e contemporânea em suas composições. Vale ressaltar a confluência de elementos da música popular e música de concerto como fator primordial na formação do estilo de Emerson. Lupis (2006, p. 15) salienta que “Emerson faz uso deliberado de fuga, forma e contraponto em sua música. [...] Seu eclético vocabulário musical faz uso de tonalidade, atonalidade e serialismo, frequentemente em combinação com ritmo forte e texturas espessas”<sup>18</sup>. Apesar de todas as conquistas ao longo de sua trajetória musical, e de uma forma inesperada, em Março de 2016, Emerson suicidou-se com um tiro na cabeça em sua casa em Santa Monica (Califórnia), surpreendendo a todos os amigos, familiares e fãs.

## 1.2. O CONCERTO PARA PIANO Nº 1: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

O *Concerto para Piano nº 1* de Keith Emerson foi finalizado no ano de 1976 e estreado no ano seguinte, interpretado pelo próprio compositor, com a Orquestra Filarmônica de Londres, sob regência de John Mayer. O concerto ocupou todo o primeiro lado do álbum *Works Volume 1*<sup>19</sup> e é formado por três movimentos com duração total aproximada de 20

---

<sup>17</sup> “Among the most significant works produced by Emerson is his *Emerson Plays Emerson* (2002), a CD recording with which he reestablishes his connection to the acoustic piano. Old and new compositions are featured, and all share the piano as common medium. For the first time Emerson the pianist encounters Emerson the composer, distanced from rock style and more aligned with contemporary and jazz idioms” (LUPIS, 2006, p. 10).

<sup>18</sup> “In his music Emerson makes deliberate use of fugue, form, and counterpoint. [...] His eclectic musical vocabulary selects from tonality, atonality, and serialism, often in combination with strong rhythm and thick textures” (LUPIS, 2006, p. 15).

<sup>19</sup> O álbum é constituído de um LP duplo destinado a trabalhos individuais de *Emerson, Lake & Palmer*, e o quarto lado contém peças compostas em conjunto.

minutos. Segundo Emerson (2001) “o concerto foi fruto de uma série de variações inspiradas no interior da Inglaterra”<sup>20</sup>.

Ao final da turnê de 1974, durante o hiato de 3 anos nas atividades da ELP, Emerson se mudou para um casarão<sup>21</sup> no estilo típico de Tudor, em Sussex, um condado histórico da Inglaterra. Contudo, essa mansão histórica sofreu um incêndio que destruiu todas as partituras e gravações de Emerson, o que o deixou profundamente deprimido. Apesar disso, o concerto foi finalizado e pode-se sugerir que esse momento conturbado da vida de Emerson tenha influenciado sua composição, pois Ford (1994) deixa claro o peso psicológico do incidente sobre o compositor.

Perdi tantas coisas, todas as minhas partituras e fitas - tudo. Era tão deprimente, não apenas do ponto de vista pessoal, mas porque aquela casa tinha muita história. Fiquei bêbado por um mês - não, dois meses depois. Comecei a escrever o concerto quando me mudei e foi bom e tranquilo, fiquei muito feliz e então bang! (EMERSON, 1977, apud FORD, 1994, p. 9)<sup>22</sup>.

O *Concerto n° 1* está inserido num período musical em que havia a efervescência do rock progressivo, também chamado de rock clássico, art-rock ou rock sinfônico, que surgiu no final da década de 1960 entre músicos britânicos. Esse estilo surge com a intenção de unir elementos do rock, pop e art-music, sendo esta última um estilo que remete à chamada música de concerto, comumente associada à música erudita (KROWICKI, 2015). Desse modo, o rock progressivo passou a ser visto como uma música para ser ouvida atentamente, isto é, com o intuito de chamar a atenção do ouvinte para a música em si, mesmo que as performances desses grupos ainda acontecessem em estádios e arenas.

Vale ressaltar que o rock progressivo não foi o primeiro a misturar elementos da música de concerto com expressões musicais populares. De acordo com Covach (1997), grupos introduziram essa ideia através da citação ou arranjo de peças eruditas, bem como ao utilizar instrumentos não convencionais à formação, como no caso da música *Eleanor Rigby*<sup>23</sup> (1966) dos Beatles, cujo acompanhamento instrumental é atribuído a um duplo quarteto de cordas. Nesse sentido, diversos aspectos da art-music passaram a ser apropriados e mudados

<sup>20</sup> “The Piano Concerto N° 1 was borne out of a series of variations inspired by the English countryside” (ANEXO 1).

<sup>21</sup> A mansão tinha pertencido anteriormente a James Barrie, autor de Peter Pan.

<sup>22</sup> “I lost so many things, all my scores and tapes - everything. It was so depressing, not just from the personal aspect but because that house had so much history. I was drunk for a month - no, two months afterwards. I started writing the concerto when I moved in and it was nice and peaceful, I was really happy and then bang!” (Newton, Ashley and Michael Ross, *Emerson Lake & Palmer Programme* from 1977 North American Tour. Brockum International, 1977)

<sup>23</sup> The Beatles: Eleanor Rigby <<https://youtu.be/HuS5NuXRb5Y>>

de contexto, e nesse processo, surgem novas possibilidades para a criação musical no contexto do rock.

É interessante destacar o uso cada vez mais frequente de contraponto tradicional, atonalidade e métricas não convencionais para o âmbito das bandas britânicas, bem como as experimentações com formas musicais mais longas, no caso de *Tarkus*, da ELP. Com um repertório cada vez mais exigente, muitos instrumentistas também demonstravam notável virtuosidade, segundo Covach (1997, p. 4), “definindo novos padrões de performance em seus respectivos instrumentos, incorporando alguns aspectos da execução ‘clássica’ em seus estilos pessoais”<sup>24</sup>.

Stuessy (1990, p. 275 apud LUPIS, 2006, p. 12) aponta seis maneiras<sup>25</sup> de apropriação da música erudita pelo rock progressivo: a citação de um excerto de obra erudita no meio de uma canção<sup>26</sup>; a utilização de um tema clássico como base de uma música; compor uma série de músicas concebidas como partes de uma unidade maior<sup>27</sup>; a adaptação de uma obra erudita completa; a conciliação de instrumentos convencionais ao rock e de formações clássicas; e também a composição de uma peça longa modelada por uma forma clássica - categoria que contempla o *Concerto n.º 1*. Todas essas abordagens são observáveis na música de Emerson. Assim, Stuessy (1990) deixa claro as possibilidades de interação entre música erudita e o rock progressivo, mesmo que pareçam tão distintos à primeira vista. A Tabela 1 traz as referências intertextuais nas músicas da banda *Emerson, Lake & Palmer*.

| Peça da ELP            | Peça citada/arranjada                                                          | Álbum                            |
|------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|
| The Barbarian          | Allegro Barbaro – B. Bartók                                                    | Emerson, Lake & Palmer (1970)    |
| Knife Edge             | Sinfonietta – Leoš Janáček;<br>Suite Francesa – J. S. Bach                     | Emerson, Lake & Palmer (1970)    |
| The Only Way           | Toccat e Fuga em Fá maior BWV 540;<br>Prelúdio e Fuga VI, BWV 851 – J. S. Bach | Tarkus (1971)                    |
| Promenade pt. 1, 2 e 3 | Pictures at an Exhibition – M. Mussorgsky                                      | Pictures at an Exhibition (1971) |

<sup>24</sup> “Set new performance standards on their respective instruments while incorporating some aspect of “classical” playing into their personal styles” (COVACH, 1997, p. 4).

<sup>25</sup> “1. Quote a classical excerpt in the midst of a rock song; 2. Use a classical melody as the basis of a rock song; 3. Create a series of rock songs conceived as units in a larger form; 4. Adapt a full classical work to a rock-style performance; 5. Create a work for rock group and classical ensemble; 6. Using the musical language of rock, create an extended work modeled after a classical form” (STUESSY, 1990, p. 275 apud LUPIS, 2006, p. 12).

<sup>26</sup> Nesta categoria podemos inserir a canção *Love at First Sight*, do álbum *Love Beach* (1978), em que é citado um trecho do estudo Op. 10 n.º 1 de F. Chopin (minutagem: 5’33”) <<https://youtu.be/b7wl538Yvic>> acesso em 22/06/2021.

<sup>27</sup> Como no caso do álbum *Tarkus*, de Emerson, Lake & Palmer, em que cada faixa pode ser vista como seções de uma grande forma, constituindo o álbum como um todo.

|                                                                |                                                                                                   |                                  |
|----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|
| The Gnome                                                      | Pictures at an Exhibition – M. Mussorgsky                                                         | Pictures at an Exhibition (1971) |
| The Old Castle                                                 | Pictures at an Exhibition – M. Mussorgsky                                                         | Pictures at an Exhibition (1971) |
| The Hut of Baba Yaga pt. 1 e 2                                 | Pictures at an Exhibition – M. Mussorgsky                                                         | Pictures at an Exhibition (1971) |
| The Great Gate of Kiev/ The End                                | Pictures at an Exhibition – M. Mussorgsky                                                         | Pictures at an Exhibition (1971) |
| Nut Rocker                                                     | Nutcracker (O Quebra-nozes)<br>P. Tchaikovsky                                                     | Pictures at an Exhibition (1971) |
| Hoedown                                                        | Hoe Down – A. Copland                                                                             | Trilogy (1972)                   |
| Jerusalem                                                      | Música de Hubert Parry e poema de William Blake                                                   | Brain Salad Surgery (1973)       |
| Toccata                                                        | Concerto para Piano nº 1, IV. Toccata concertata – A. Ginastera                                   | Brain Salad Surgery (1973)       |
| The Enemy God Dances With The Black Spirits <sup>28</sup>      | Scythian Suite, Op. 20, II. The Enemy God and the Dance of the Spirits of Darkness – S. Prokofiev | Works Volume 1 (1977)            |
| Two Part Invention in D Minor <sup>29</sup>                    | Invenção a duas vozes em Ré menor, BWV 775 – J. S. Bach                                           | Works Volume 1 (1977)            |
| Fanfare For The Common Man <sup>30</sup>                       | Fanfare For The Common Man – A. Copland                                                           | Works Volume 1 (1977)            |
| Maple Leaf Rag                                                 | Maple Leaf Rag – Scott Joplin                                                                     | Works Volume 2 (1977)            |
| Honky Tonk Train Blues                                         | Honky Tonk Train Blues – Meade Lux Lewis                                                          | Works Volume 2 (1977)            |
| Canario                                                        | Fantasia para un gentilhomme – Joaquín Rodrigo                                                    | Love Beach (1978)                |
| Memoirs of an Officer and a Gentleman, II. Love at First Sight | Estudo Op. 10 nº 1 – F. Chopin                                                                    | Love Beach (1978)                |
| Romeo and Juliet                                               | Romeo and Juliet: Dance of the Knights – S. Prokofiev                                             | Black Moon (1992)                |
| Man in the Long Black Coat                                     | Man in the Long Black Coat – Bob Dylan                                                            | In The Hot Seat (1994)           |

**Tabela 1:** Referências intertextuais em músicas de *Emerson, Lake & Palmer*.

Apesar do grande sucesso do rock progressivo na década de 1970, houve movimentos que se opunham a essa estética. De acordo com Covach (1997, p. 7), “o rock progressivo foi um dos alvos dos grupos punk e new-wave que ganharam popularidade no final da década; para muitos desses grupos, o apelo estético era para um retorno à simplicidade”<sup>31</sup>. Consequentemente, pode-se perceber uma dissolução do rock progressivo nos anos 80 com a criação de álbuns com uma sonoridade mais “comercial”, apesar de ainda resistir através de

<sup>28</sup> Emerson, Lake & Palmer: The Enemy God Dances With The Black Spirits <<https://youtu.be/uMfinulLnGOs>>

<sup>29</sup> Emerson, Lake & Palmer: Two Part Invention in D Minor <<https://youtu.be/26CmUmvacCk>>

<sup>30</sup> Emerson, Lake & Palmer: Fanfare For The Common Man <<https://youtu.be/jcSvmn3bdLA>>

<sup>31</sup> “Progressive rock was one target of the punk and new-wave groups that gained popularity late in the decade; for many of these groups, the aesthetic call was for a return to simplicity” (COVACH, 1997, p. 7).

grupos chamados *neo-progs*. Desse modo, descreve-se uma linha de desenvolvimento da linguagem do rock progressivo ao longo de 30 anos, entre as décadas de 60 a 80, com períodos de ascensão, maturidade e declínio.

O caso específico aqui abordado diz respeito às mudanças amplamente reconhecidas no rock progressivo no início dos anos 80, quando a crescente utilização por muitas bandas proeminentes do processamento de sinais digitais e formas de música mais simples e convencionais levaram o público e os críticos a identificar o início de um novo período no gênero caracterizado por lançamentos comercializados e “inautênticos”. [...] A narrativa histórica convencional do rock progressivo tende a se ajustar bastante bem a um modelo “orgânico” de periodização: uma história de ascensão (finais dos anos 60), um período de maturidade artística (anos 70), e depois um declínio inevitável (anos 80 e seguintes) (SHEINBAUM, 2008, p. 30)<sup>32</sup>.

Podemos perceber que, apesar do declínio inevitável do rock progressivo, essa linguagem sempre permaneceu como parte do estilo de Emerson, e que o compositor desenvolveu uma habilidade de absorver influências de diversas origens.

Emerson não abandonou o estilo “art rock” que perdeu popularidade depois de menos de uma década. Ao invés disso, ele continuou escrevendo de maneira semelhante, sob a influência da atonalidade filtrada através de seu estilo pessoal. Na sua música, Emerson faz uso deliberado de fuga, forma e contraponto. Estes elementos são delineados e misturados com padrões rítmicos e acentuações. Seu eclético vocabulário musical seleciona entre tonalidade, atonalidade e serialismo, frequentemente em combinação com ritmo forte e texturas espessas (LUPIS, 2006, p. 15)<sup>33</sup>.

Diante desses fatos, pode-se compreender melhor o contexto em que o *Concerto n° 1* se encontra, e as implicações de ter sido composto no período em que o rock progressivo estava em seu ápice. Assim, percebe-se claramente a intenção de Emerson em compor uma obra de grande porte, criando uma alusão ao gênero musical consagrado desde o século XVIII no repertório erudito. Emerson inclusive tinha a intenção de compor seu *Concerto para Piano n° 2*, contudo ele chegou a existir apenas como “esboços manuscritos que desafiariam um decodificador da Segunda Guerra Mundial”<sup>34</sup> (EMERSON, 2004, p. 324).

<sup>32</sup> “The specific case explored here concerns the widely acknowledged changes in progressive rock in the early 1980s, when many prominent bands' increasing use of digital signal processing and simpler, more conventional song forms led audiences and critics to identify the beginning of a new period in the genre characterized by commercialized and “inauthentic” releases. [...] The conventional historical narrative of progressive rock tends to fit an “organic” model of periodization quite well: a story of rising (the late 1960s), a peak period of artistic maturity (the 1970s), and then an inevitable decline (the 1980s and after)” (SHEINBAUM, 2008, p. 30).

<sup>33</sup> “Emerson did not abandon the “art rock” style which faded in popularity after less than a decade. Instead, he kept writing in a similar manner, under the influence of atonality filtered through his own personal style. In his music Emerson makes deliberate use of fugue, form, and counterpoint. These elements are outlined and meshed with difficult rhythmic and accentual patterns. His eclectic musical vocabulary selects from tonality, atonality, and serialism, often in combination with strong rhythm and thick textures” (LUPIS, 2006, p. 15).

<sup>34</sup> “My 2<sup>nd</sup> Piano Concerto exists at the moment in manuscript sketches that would take the challenge a World War II Enigma decoder” (EMERSON, 2004, p. 324).

## 2. CONCERTO N. 1: CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS

### 2.1 ESTRUTURA FORMAL

Emerson afirma na nota de programa (Anexo 1) que o concerto é apresentado na forma tradicional, e pode-se, de fato, constatar vários aspectos convencionais desse gênero em sua composição. Trata-se de um ciclo com três movimentos que seguem a forma de rápido-lento-rápido: *Allegro Gioioso*, *Andante Molto Cantabile* e *Toccata Con Fuoco*. Contudo, a construção de cada movimento deve ser analisada individualmente, pois, exceto pelo 2º movimento, eles não seguem nenhuma identidade formal historicamente estabelecida. Assim, essas características reafirmam a declaração de Emerson de que o concerto surgiu de variações, cada uma com temas e caracteres distintos.

Eu não relaciono muito eles com uma identidade formal, como uma forma sonata em si. Eu olho pra ele quase como uma representação cênica, como um ballet do Stravinsky, por exemplo, ou uma obra do Villa-Lobos, que a gente tem temas recorrentes, sem de fato ter um motivo por que ele se ligue a um outro tema. Eu acho que há uma busca nesses dois primeiros movimentos, principalmente no primeiro, em criar condições rítmicas e melódicas para que o piano se comunique com a orquestra através de um ambiente que é típico da orquestra. Não penso neles interligados, acredito realmente que são fragmentos independentes [...] O piano é para mim um fio condutor que liga ambientes orquestrais diferenciados (BARRETO, 2021).

Barreto (2021) deixa claro que a construção dos movimentos se dá através da sucessão de fragmentos independentes e que o piano, de certa forma, conecta esses diferentes ambientes. Pode-se interpretar a multiplicidade de cenários apresentada ao longo do concerto como uma fragilidade, pois o desenvolvimento orgânico de tantos motivos e temas se torna praticamente impossível. Apesar disso, a criatividade com que o compositor lida com esses diversos materiais composicionais é inegável e demonstra a influência de estilos orquestrais desde barrocos até contemporâneos.

Eu acho que ele gostava de tantos tipos diferentes de música orquestral. E foi sua primeira e única chance de escrever uma peça para orquestra, então ele queria fazer de tudo, você sabe... ele tinha uma imaginação genial, mas não tinha uma boa disciplina, talvez. [...] Então, eu acho que ele tem tantas ideias aqui que se tornou um malabarismo que vai e volta. [...] Como Rhapsody in Blue, e muitos outros trava-línguas, o que o faz funcionar não é uma forma padrão que tem um nome. É apenas um monte de pequenas inter-relações que não têm realmente um domínio formal, porque é um padrão irregular (DORFF, 2021)<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> “I think that he had so many different types of orchestra music that he liked. And it was his one and only orchestra piece to write for his first chance that he wanted to do everything and didn't have, you know, he had a genius imagination, but not good discipline, maybe. [...] And so I think he has so many ideas here that it became

Dorff (2021) considera que a excitação em escrever sua primeira peça orquestral levou Emerson a integrar os vários estilos orquestrais que admirava, resultando em um padrão formal irregular. De fato, podemos observar passagens com sonoridades que nos remetem aos mais variados caracteres e essa pluralidade mantém a atenção e interesse do ouvinte ao longo de toda a peça. A tabela 2 ilustra as seções do primeiro movimento, bem como seus respectivos elementos harmônicos, características e extensões em compassos.

| Seções      |   | Compassos | Elementos harmônicos                                   | Características                                                                             |
|-------------|---|-----------|--------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| Introdução  | a | 1-34      | Série dodecafônica                                     | Orquestral, contrapontístico, fuga, tratamento Schoenbergiano da série dodecafônica.        |
|             | b | 35-43     | Harmonia tonal, notas adicionadas                      | Orquestral, melodia acompanhada.                                                            |
|             | c | 44-68     | Harmonia quartal                                       | Orquestral, polirritmia, movimentos melódicos quartais.                                     |
| Tema A      |   | 69-139    | Harmonia tonal, notas adicionadas                      | Piano solo, diálogo entre solista e orquestra, marcha inglesa, movimentos fluidos, arpejos. |
| Transição 1 |   | 140-150   | Série dodecafônica                                     | Tutti, elemento de transição, série da Introdução-a.                                        |
| Tema B      |   | 151-185   | Escala pentatônica, harmonia tonal, elementos quartais | Tutti, diálogo entre solista e orquestra, ritmo marcante e tercinado.                       |
| Tema C      |   | 186-226   | Harmonia tonal                                         | Tutti, diálogo entre solista e orquestra, piano como acompanhador, melodia coral.           |
| Transição 2 |   | 227-241   | Harmonia quartal                                       | Orquestral, elemento de transição, elementos do Tema A                                      |
| Cadenza     |   | 242-316   | Harmonia tonal, elementos quartais, acordes suspensos  | Piano solo, cadenza, improvisação, linguagem jazzística, elementos do Tema A.               |
| Coda        |   | 317-325   | Harmonia tonal, notas adicionadas                      | Tutti, coda, elementos do Tema A.                                                           |

**Tabela 2:** Estrutura formal do 1º movimento – Allegro Giojoso.

O primeiro movimento apresenta três seções temáticas bem definidas e com caracteres distintos, além de uma introdução orquestral, cadenza e coda (Tab. 2). No segundo movimento (Tab. 3), *Andante Molto Cantabile*, percebe-se claramente uma forma ternária (A-B-A'), na qual o Tema A é tocado exclusivamente pela orquestra e o Tema B e Tema A' são tocados por ambos solista e orquestra.

---

juggling them back and forth. [...] Like Rhapsody in Blue, and lots of other tongue poems, what makes it work is not a standard form that has a name. It's just a lot of little interrelationships that don't really have a formal domain because it is an irregular pattern" (DORFF, 2021).



| Seções  | Compassos | Elementos harmônicos                                                                           | Características                                                                        |
|---------|-----------|------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| Tema A  | 1-14      | Harmonia tonal, tonalidade de Dó maior                                                         | Orquestral; textura contrapontística, linguagem barroca, condução de vozes.            |
| Tema B  | 15-28     | Harmonia tonal, ciclo de quartas, tonalidades menores, início em fá menor, final em sol maior. | Tutti; diálogo entre solista e orquestra, melodia acompanhada, condução pela harmonia. |
| Tema A' | 29-43     | Harmonia tonal, tonalidade de Dó maior                                                         | Tutti; textura contrapontística, linguagem barroca, condução de vozes.                 |
| Codeta  | 44-47     | Harmonia tonal, tonalidade de Dó maior                                                         | Orquestral, elemento cadencial.                                                        |

**Tabela 3:** Estrutura formal do 2º movimento – Andante Molto Cantabile.

Como bem nos assegura Kostka (2016, p. 127), o princípio ternário é flexível e “pode ser aplicado a pequenos ou grandes segmentos de música, e o contraste pode ser alcançado de várias maneiras”<sup>36</sup>. No caso do segundo movimento, o contraste entre as seções A e B é verificado nas tonalidades (modo maior e menor) e na textura, visto que o Tema A é contrapontístico e o Tema B homofônico. Desse modo, a diferença entre os elementos composicionais dos dois temas evidencia ainda mais a configuração formal do segundo movimento, por mais simples que seja.

O movimento *Toccata Con Fuoco* demonstra uma estrutura livre, com caráter improvisatório e seções estratificadas, ou seja, que contém mudanças sucessivas e abruptas na textura e sonoridade. Podemos distinguir dois temas bem definidos, sendo o primeiro com um caráter obstinado e agitado e o segundo grandioso e com uma progressão harmônica clara. É interessante ressaltar que o piano exerce frequentemente a função de acompanhador neste último movimento e pode ser visto como um instrumento integrante da orquestra, em vez de solista. De acordo com Dorff (2021), “o último movimento talvez seja o mais parecido com Keith Emerson”<sup>37</sup>, além de evidenciar a influência de Ginastera. A Tabela 4 ilustra a estrutura do movimento *Toccata Con Fuoco* e também as características principais de cada seção.

| Seções     | Compassos | Elementos harmônicos                                          | Características                                                          |
|------------|-----------|---------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| Introdução | 1-34      | OCT 0-1, paralelismo com acordes maiores.                     | Ostinato; fortíssimo com ritmo sincopado.                                |
| Tema A     | 35-45     | OCT 0-1, paralelismo com acordes maiores, elementos quartais. | Material da introdução; melodia com acordes maiores; textura homofônica. |

<sup>36</sup> “The ternary principle is a flexible one that can be applied to small or large segments of music, and the contrast can be achieved in various ways” (KOSTKA, 2016, p. 127).

<sup>37</sup> “I think the last movement maybe is the most like Keith Emerson” (DORFF, 2021).

|                     |           |                                                                         |                                                                                                                  |
|---------------------|-----------|-------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Transição 1         | 46-57     | Nota pedal (dó).                                                        | Diferença entre a métrica escrita e a percebida pelo ouvinte.                                                    |
| Seção estratificada | 58-91     | Elementos quartais, paralelismo com acordes maiores, acordes suspensos. | Gestos que se encadeiam sucessivamente; diálogo entre Tutti e Solista; elementos rítmicos da introdução (3+3+2). |
| Transição 2         | 92-96     | Nota pedal (mi).                                                        | Elemento da transição 1.                                                                                         |
| Cadenza             | 97-110    | Acordes com notas adicionadas                                           | Seção improvisatória.                                                                                            |
| Transição 3         | 111-119   | Justaposição de acordes (Mi bemol maior/menor)                          | Sonoridade suspensiva.                                                                                           |
| Tema A'             | 120-144   | OCT 0-1 e paralelismo com acordes maiores, elementos quartais.          | Retorno do Tema A com um final diferente.                                                                        |
| Transição 4         | 145-176   | Elementos quartais e modais, paralelismo com acordes maiores.           | Piano como acompanhador; sonoridade suspensiva; ostinato.                                                        |
| Tema B              | 177-192   | Baixo encaminha a harmonia; campo harmônico só com acordes maiores.     | Encadeamento harmônico claro; textura homofônica.                                                                |
| Tema B'             | 177A-192A | Baixo encaminha a harmonia; campo harmônico só com acordes maiores.     | Variação sobre Tema B.                                                                                           |
| Transição 5         | 193-217   | Acordes com notas adicionais; elementos quartais.                       | Polirritmia; síncopas.                                                                                           |
| Tema B''            | 218-233   | Baixo encaminha a harmonia; campo harmônico só com acordes maiores.     | Variação sobre Tema B.                                                                                           |
| Coda                | 234-245   | Acordes maiores; elementos quartais.                                    | Textura homofônica.                                                                                              |

**Tabela 4:** Estrutura formal do 3º movimento – Toccata Con Fuoco.

Vê-se, pois, que Emerson fez claras referências à música de concerto na macroestrutura da obra em questão, apesar de cada movimento possuir uma identidade formal particular. Desse modo, o *Concerto para Piano nº 1* e todo o álbum *Works Volume 1* estão repletos de influências da música erudita, seja pela citação explícita de outras obras ou pelo uso de elementos que remetem a esse gênero. Além disso, destacam-se a infinidade de estilos musicais que influenciaram a obra de Keith Emerson e a criatividade com que o compositor transita entre eles. Diante desta breve análise estrutural do Concerto nº 1, fica evidente a complexidade de sua construção, principalmente do terceiro movimento, devido à variedade de seções com caracteres distintos.

## 2.2. ASPECTOS COMPOSICIONAIS

São diversos os aspectos composicionais relacionados à harmonia, ritmo e melodia explorados no *Concerto n° 1* e muitos deles fazem parte do estilo de Emerson. Suas influências do jazz, blues e rock contribuem para uma predileção pelo uso de intervalos de 4J e 5J, tanto harmônico como melodicamente. Na figura 4 podemos observar várias incidências desses intervallos no trecho inicial da cadência do 1º movimento (em vermelho estão os intervallos melódicos e em azul os intervallos harmônicos).

CADENZA  
Grandioso (♩ = 104)  
ma poco rubato sempre

The image shows a musical score for a piano solo cadenza. The tempo is marked 'Grandioso (♩ = 104)' and the performance instruction is 'ma poco rubato sempre'. The score is written for a solo piano, with a treble staff and a bass staff. A red box highlights a melodic line in the treble staff, and blue boxes highlight harmonic intervals in the bass staff. The score includes measures 245 and 250, with a double bar line and a repeat sign at the end.

Figura 4: Exemplos de intervallos melódicos e harmônicos de 4J e 5J.

Como bem nos assegura Ford (1994), “as composições e improvisações de Emerson são caracterizadas com quatro intervallos melódicos e harmônicos: quartas, quintas, segundas e sétimas”<sup>38</sup>. Desse modo, torna-se comum encontrarmos acordes suspensos sem resolução em sua música, ou seja, acordes cuja terça é substituída pela segunda ou quarta ou ainda acordes formados apenas por quartas e quintas.

Além disso, Emerson não deixa de utilizar harmonias e progressões convencionais com base em tríades. Contudo, ele não se abstém de empregar seu próprio estilo jazzístico em seções com progressões harmônicas mais simples com inversões, ornamentação e adição de notas suplementares (sétima, nona e décima terceira). Pode-se comparar a construção harmônica dessas seções do *Concerto n° 1* com outros trabalhos do compositor como, por exemplo, o álbum *Tarkus*. Ford (1994), analisando as progressões harmônicas do álbum

<sup>38</sup> “Emerson’s compositions and improvisations are characterized with four melodic and harmonic intervals: fourths, fifths, seconds and sevenths” (FORD, 1994, p. 17).

*Tarkus*, comenta que Emerson também utiliza inversões de acordes nas seções vocais. A figura 5 apresenta a canção *The Stones of Years*, do álbum *Tarkus* (1971), e nela podemos observar algumas das características citadas acima como a adição de notas suplementares nos acordes, utilização de intervalos de 4J (em azul) e inversão de acordes (em verde).



**Figura 5:** Exemplos da construção de acordes na canção *The Stones of Years* (Tarkus, 1971).

Comparando a canção *The Stones of Years* (Tarkus, 1971) (Fig. 5) com a seção C do primeiro movimento do *Concerto n° 1* (Fig. 6) podemos observar algumas semelhanças - apesar de se tratar de contextos diferentes - como a utilização de inversões de acordes (em verde), criando uma linha para o baixo, e a divisão dos componentes que constituem a textura de forma clara. Emerson utiliza materiais triádicos e quartais ao longo de todo o *Concerto n° 1*, variando apenas a ênfase que dá em cada seção.



**Figura 6:** Exemplos de inversão de acordes na seção C do Concerto nº 1.

O dodecafonismo é outro recurso explorado e sua importância é destacada por Emerson na nota de programa (Anexo 1). A série dodecafônica aparece explicitamente no início do primeiro movimento, quando ela é tocada pela orquestra como uma fuga. A série aparece em sua forma original, retrógrada, invertida e retrógrada da inversão, resultando numa melodia angulosa de 8 compassos. Na figura 7 podemos observar uma matriz onde estão indicadas as formas da série utilizadas por Emerson. Em vermelho está a série original e em verde está a transposição uma 4J acima.

|          | Inversão        |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|----------|-----------------|-----------------|------------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|------------------|-----------------|-----------------|----------------|-----------------|
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
| Original | P <sub>0</sub>  | C               | A <sub>b</sub>   | B <sub>b</sub>  | F               | E <sub>b</sub>  | G               | D               | A               | E                | B               | G <sub>b</sub>  | D <sub>b</sub> | R <sub>0</sub>  |
|          | P <sub>4</sub>  | E               | C                | D               | A               | G               | B               | G <sub>b</sub>  | D <sub>b</sub>  | A <sub>b</sub>   | E <sub>b</sub>  | B <sub>b</sub>  | F              | R <sub>4</sub>  |
|          | P <sub>2</sub>  | D               | B <sub>b</sub>   | C               | G               | F               | A               | E               | B               | G <sub>b</sub>   | D <sub>b</sub>  | A <sub>b</sub>  | E <sub>b</sub> | R <sub>2</sub>  |
|          | P <sub>7</sub>  | G               | E <sub>b</sub>   | F               | C               | B <sub>b</sub>  | D               | A               | E               | B                | G <sub>b</sub>  | D <sub>b</sub>  | A <sub>b</sub> | R <sub>7</sub>  |
| Original | P <sub>9</sub>  | A               | F                | G               | D               | C               | E               | B               | G <sub>b</sub>  | D <sub>b</sub>   | A <sub>b</sub>  | E <sub>b</sub>  | B <sub>b</sub> | R <sub>9</sub>  |
|          | P <sub>5</sub>  | F               | D <sub>b</sub>   | E <sub>b</sub>  | B <sub>b</sub>  | A <sub>b</sub>  | C               | G               | D               | A                | E               | B               | G <sub>b</sub> | R <sub>5</sub>  |
|          | P <sub>10</sub> | B <sub>b</sub>  | G <sub>b</sub>   | A <sub>b</sub>  | E <sub>b</sub>  | D <sub>b</sub>  | F               | C               | G               | D                | A               | E               | B              | R <sub>10</sub> |
|          | P <sub>3</sub>  | E <sub>b</sub>  | B                | D <sub>b</sub>  | A <sub>b</sub>  | G <sub>b</sub>  | B <sub>b</sub>  | F               | C               | G                | D               | A               | E              | R <sub>3</sub>  |
|          | P <sub>8</sub>  | A <sub>b</sub>  | E                | G <sub>b</sub>  | D <sub>b</sub>  | B               | E <sub>b</sub>  | B <sub>b</sub>  | F               | C                | G               | D               | A              | R <sub>8</sub>  |
|          | P <sub>1</sub>  | D <sub>b</sub>  | A                | B               | G <sub>b</sub>  | E               | A <sub>b</sub>  | E <sub>b</sub>  | B <sub>b</sub>  | F                | C               | G               | D              | R <sub>1</sub>  |
|          | P <sub>6</sub>  | G <sub>b</sub>  | D                | E               | B               | A               | D <sub>b</sub>  | A <sub>b</sub>  | E <sub>b</sub>  | B <sub>b</sub>   | F               | C               | G              | R <sub>6</sub>  |
|          | P <sub>11</sub> | B               | G                | A               | E               | D               | G <sub>b</sub>  | D <sub>b</sub>  | A <sub>b</sub>  | E <sub>b</sub>   | B <sub>b</sub>  | F               | C              | R <sub>11</sub> |
|          | RI <sub>0</sub> | RI <sub>8</sub> | RI <sub>10</sub> | RI <sub>5</sub> | RI <sub>3</sub> | RI <sub>7</sub> | RI <sub>2</sub> | RI <sub>9</sub> | RI <sub>4</sub> | RI <sub>11</sub> | RI <sub>6</sub> | RI <sub>1</sub> |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |
|          |                 |                 |                  |                 |                 |                 |                 |                 |                 |                  |                 |                 |                |                 |

Vale lembrar que “o centro do sistema de doze tons é a linha de alturas (conjunto básico, série), um arranjo ordenado das 12 classes de alturas, com cada uma ocorrendo somente uma vez”<sup>39</sup> (KOSTKA, 2016, p. 192). Assim, o compositor deve seguir a sequência de 12 alturas da forma da série que escolher, podendo haver repetições de notas sucessivas<sup>40</sup> e intersecção de duas formas da série através de notas comuns. Contudo, podemos observar que Emerson toma algumas liberdades, como utilizar apenas pedaços da série e fazer uma repetição não sucessiva de uma nota da série (Si) no compasso 8. Nos compassos 7-8 é apresentada a forma original da série (Dó - Lá<sup>b</sup> - Si<sup>b</sup> - Fá Mib - Sol - Ré - Lá - Mi - Si - Fá# - Dó#), contudo, nas 4 últimas semicólicas do compasso 8, observa-se Si - Fá# - Si - Dó# em vez de Si - Fá# - Dó#.

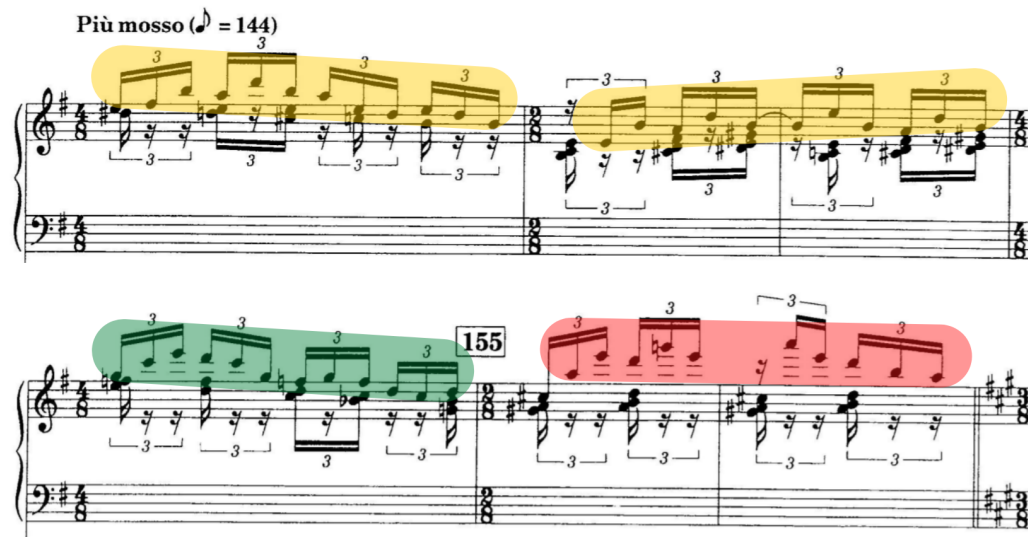
No compasso 10, a segunda voz apresenta outra forma da série: uma transposição da forma original uma 4ª acima (Fá - Ré<sup>b</sup> - Mib - Sib - Lá<sup>b</sup> - Dó - Sol - Ré - Lá - Mi - Si - Fá#), ressaltando a predileção de Emerson pelos intervalos justos. Ao final da exposição da segunda voz (compasso 17) o uso da série é menos restrito e o segmento termina no compasso 34, com um gesto abrupto de duas escalas de tons inteiros. A figura 8 indica o uso da série nos 8 primeiros compassos.

Figura 8: Uso da série dodecafônica nos compassos 1-8 do 1º movimento.

<sup>39</sup> “The core of the twelve-tone system is the **tone row (basic set, series)**, an ordered arrangement of the 12 pitch classes (not 12 pitches), with each one occurring once and only once” (KOSTKA, 2016, p. 192).

<sup>40</sup> Cada altura da forma da série escolhida pode ser escrita em qualquer oitava e de forma enarmônica, pode-se também repetir uma nota da série sucessivamente até que a próxima nota da série seja apresentada, dando continuidade à sequência.

Outro recurso harmônico-melódico encontrado no primeiro movimento é a escala pentatônica. Pode-se dizer que, a princípio, cinco alturas quaisquer resultam numa escala pentatônica, contudo a escala mais comum, e a que Emerson utiliza, é a escala pentatônica maior<sup>41</sup>, formada apenas por intervalos de 2M e 3m. É interessante ressaltar que “qualquer altura de uma escala pentatônica pode servir como centro tonal; assim, cinco ‘modos’, ou inversões, estão disponíveis”<sup>42</sup> (KOSTKA, 2016, p. 17). Assim, o que define o centro tonal dessa escala é o contexto no qual ela está inserida. A figura 9 ilustra as escalas pentatônicas usadas na seção B do 1º movimento, observa-se três tipos: a escala Ré - Mi - Fá# - Lá - Si (em amarelo); a escala Dó - Ré - Mi - Fá - Sol (em verde); e a escala Sol - Lá - Si - Ré - Mi (em vermelho).



**Figura 9:** Uso da escala pentatônica na seção B do 1º movimento.

Na seção da Cadenza do 1º movimento podemos perceber que o compositor expressa sua identidade através dos seguintes recursos (Fig. 10): melodias que enfatizam intervalos de quartas e quintas (em verde), acordes suspensos (em azul), idiomática jazzística, improvisação (em amarelo), utilização de ostinatos (em vermelho) e variação das fórmulas de compasso (em roxo).

<sup>41</sup> Para se formar a escala pentatônica podemos pensar de duas formas: selecionando o 1º, 2º, 3º, 5º e 6º graus da escala diatônica maior, por exemplo, tendo como base a escala de Dó maior resultaria em Dó-Ré-Mi-Sol-Lá; ou, de outra maneira, a partir do ciclo de quartas ou quintas justas, visto que obtemos o mesmo resultado com os primeiros cinco elementos do ciclo.

<sup>42</sup> “Any member of a pentatonic scale can serve as the tonal center; thus, five ‘modes’, or rotations, are available” (KOSTKA, 2016, p. 17).



275 rall. 8va

meno mosso sempre rall. decresc.

280 Vivace (♩ = 160) ff

285 poco dim. 250

Beginning at m. 285 (through m. 316), either play as written or improvise a different R.H. solo. This section may also be extended, and the second pianist may improvise as well.

**Figura 10:** Exemplos de recursos harmônicos, melódicos e rítmicos na cadência do 1º movimento.

Um elemento que se destaca na Cadência é o acorde quartal octatônico, cuja origem está na escala octatônica, e é formado pela sobreposição de um trítono e uma 4J. Na figura 11 podemos observar alguns exemplos desse acorde na cadência do 1º movimento (em vermelho).

(straight eighths) 260 8va

265

**Figura 11:** Exemplos do acorde quartal octatônico na cadência do 1º movimento.

Giaretta (2013) esclarece a natureza do acorde quartal octatônico e também ressalta a utilização desse recurso pelos músicos de jazz.



Acerca deste conceito, busca-se ser o mais acurado possível quanto ao uso de uma terminologia coerente para descrever esse procedimento composicional que diz respeito à sobreposição de dois intervalos de quartas simultâneas, sendo uma quarta aumentada (trítone) e uma quarta justa. A escala octatônica, da qual o quartal é oriundo, é conhecida por diferentes nomenclaturas, como por exemplo, tom/semitom ou semitom/tom. Entre os músicos de jazz, é conhecida como “escala diminuta” e “dom-dim” (dominante diminuta), sendo a última, utilizada para improvisação substituindo o V grau com uma aplicação específica que enriquece a sonoridade do acorde dominante. (GIARETA, 2013, p. 27-26)

A escala octatônica também está presente em um motivo importante do terceiro movimento. O motivo apresentado logo no primeiro compasso em oitavas fortíssimas no grave é responsável pelo caráter obstinado do movimento, sendo formado por um segmento da escala octatônica semitom/tom (ou OCT 0-1). A figura 12 ilustra o início do 3º movimento com o segmento da escala OCT 0-1 tocado pelo solista (em verde) e a escala tocada inteiramente pela orquestra no compasso 8 (em azul).

The image displays a musical score for a piano solo, marked 'Solo Piano' and 'ff martellato'. The tempo is indicated as 'c. 150'. The score is written in 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the movement, with a green box highlighting a segment of the OCT 0-1 scale. The second system continues the movement, with a blue box highlighting another segment of the OCT 0-1 scale. The third system shows the continuation of the movement, with a blue box highlighting a third segment of the OCT 0-1 scale. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 12: Uso da escala OCT 0-1 no início do 3º movimento.

Outro recurso presente no *Concerto n° 1* é o paralelismo nas melodias e acompanhamentos, seja em acordes ou em intervalos harmônicos. Sobre os paralelismos na música pós-tonal, Kostka explica que:

Uma razão para a tradicional evasão das quintas e oitavas paralelas era que esses intervalos, mais do que qualquer outro intervalo consonante, quando usados em movimento paralelo implicam em uma quebra de contraponto – ou seja, de linhas musicais relativamente independentes. Nós tendemos a pensar em contraponto como algo encontrado em fugas, mas o contraponto de alguma forma foi a base da maioria da música tonal, que de fato evoluiu da mesma forma, em grande parte devido aos procedimentos contrapontísticos. Na música pós-tonal, no entanto, os compositores têm sido desenfreados em seu uso de paralelismo harmônico e não demonstraram aversão ao uso de intervalos paralelos de todos os tipos (KOSTKA, 2016, p. 75)<sup>43</sup>.

Na era pós-tonal, é comum o uso de paralelismo harmônico com intervalos variados e, no caso de Emerson, podemos relacionar tal procedimento com os chamados *power chords*, técnica convencional na linguagem do rock. Assim, exemplos de paralelismo de acordes maiores e de intervalos de 4J no *Concerto n° 1* podem ser observados também no 3º movimento, nos compassos 21-23 (Fig. 13) e nos compassos 35-38 (Fig. 14).



Figura 13: Exemplo de paralelismo de acordes maiores (C. 21-23, 3º mov.).



Figura 14: Exemplo de paralelismo de intervalos de 4J (C. 35-38, 3º mov.).

<sup>43</sup> “One reason for the traditional avoidance of parallel 5ths and octaves was that these intervals, more than any other consonant interval, when used in parallel motion imply a breakdown of counterpoint—that is, of relatively independent musical lines. We tend to think of counterpoint as something found in fugues, but counterpoint of some kind was the basis of most tonal music, which in fact evolved the way it did largely because of contrapuntal procedures. In post-tonal music, however, composers have been unrestrained in their use of harmonic parallelism and have shown no aversion to the use of parallel intervals of all kinds” (KOSTKA, 2016, p. 75).

Quanto aos recursos rítmicos observados no *Concerto n.º 1*, podemos salientar o uso de fórmulas de compasso menos convencionais, a frequente mudança de métricas ao longo da peça e o uso de polirritmos e síncopas em diversas seções.

Uma ampla paleta de ritmos é empregada nas composições de Emerson. Métricas compostas como 5/4, 5/8 e 7/8 não são incomuns, embora a maioria de sua música seja no tempo 4/4. Polirritmos e síncopas também são comuns, tanto no contexto clássico como de rock em suas composições. Emerson emprega frequentemente padrões minimalistas de ostinato na mão esquerda como pano de fundo para improvisação ou composição. Estes ostinatos geralmente empregam alguma variedade de suspensão de um acorde, ou são modais (FORD, 1994, p. 17)<sup>44</sup>.

Como indica Ford (1994) não é incomum nos depararmos com métricas menos convencionais nas composições de Emerson. Vale lembrar que “o numerador de uma fórmula de compasso tradicional é 2, 3, 4, 6, 9 ou 12, mas outros numeradores foram usados livremente na música pós-tonal”<sup>45</sup> (KOSTKA, 2016, p. 107). Ainda que a maioria das métricas no *Concerto n.º 1* não extrapolem as acentuações e subdivisões mais tradicionais, há ocorrências de elementos menos usuais, como 10/8 e 5/4, por exemplo. Além dos polirritmos que podem ser encontrados no 1º e 3º movimento, é interessante destacar um fenômeno de discordância entre o ritmo escrito e o percebido pelo ouvinte nos compassos 46-57 do 3º movimento, na parte da orquestra. Na figura 15 podemos observar que as semínimas pontuadas criam a sensação de uma fórmula de compasso composta, por exemplo 6/8, contudo a passagem está escrita em 4/4.

---

<sup>44</sup> “A wide palette of rhythms are employed in Emerson's compositions. Compound meters such as 5/4, 5/8, and 7/8 are not uncommon, although a majority of his music is in 4/4 time. Polyrhythms and syncopation are also common, both in the classical and rock contexts of his compositions. Emerson often employs minimalistic left-hand ostinato patterns as a backdrop for improvisation or composition. These ostinatos usually employ some variety of suspension of a chord, or are modal” (FORD, 1994, p. 17).

<sup>45</sup> “The top number of a traditional time signature is 2, 3, 4, 6, 9, or 12, but other top numbers have been used freely in post-tonal music” (KOSTKA, 2016, p. 107).



Figura 15: Exemplo de discordância entre o ritmo escrito e o percebido pelo ouvinte (C. 46-52, 3º mov.).

Ao todo, são 8 ocorrências de ostinatos ao longo do *Concerto n° 1*, duas no 1º movimento e seis no 3º movimento. Os elementos utilizados para cada ostinato variam, por exemplo, entre acordes tonais arpejados, bicordes<sup>46</sup>, escala octatônica, acordes quartais e suspensões através da justaposição de acordes maiores. A principal função que essas estruturas exercem é a de acompanhamento, seja quando estão sendo executadas pela mão esquerda do pianista e a melodia está na direita, ou quando o pianista executa o ostinato com as duas mãos e a orquestra está com a linha melódica. A tabela 5 contém as ocorrências de ostinatos ao longo do *Concerto n° 1*:

| Movimento                   | Compassos | Características                                                           |
|-----------------------------|-----------|---------------------------------------------------------------------------|
| Allegro Gioioso (1º mov.)   | 121-130   | M.E. - Arpejos de acordes tonais.                                         |
|                             | 181-216   | M.E. - Cadenza. Tonal, bicorde. Improvisação.                             |
| Toccata Con Fuoco (3º mov.) | 1-13      | M.E. - Escala octatônica semitom/tom (OCT 0-1)                            |
|                             | 35-45     | M.E. - Tema A. Escala octatônica semitom/tom (OCT 0-1)                    |
|                             | 113-117   | M.E. e M.D. - Acordes suspensos. Melodia com a orquestra. Acompanhamento. |
|                             | 126-135   | M.E. - Tema A. Escala octatônica semitom/tom (OCT 0-1)                    |
|                             | 145-154   | M.E. e M.D. - Acompanhamento modal.                                       |

<sup>46</sup> Acorde formado apenas por um intervalo harmônico de 2 notas, chamado também de diáde.

|  |         |                                                                                                       |
|--|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | 155-176 | M.E. e M.D. - Justaposição de acordes maiores. Sonoridade suspensa. Acompanhamento. Acordes quartais. |
|--|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|

**Tabela 5:** Ocorrências de ostinatos no Concerto nº 1.

Assim, o estilo de Emerson neste concerto caracteriza-se pela justaposição de passagens curtas com citações de processos composicionais historicamente contrastantes, como o dodecafonismo, relacionado aos compositores da chamada Segunda Escola de Viena, e as harmonias por quartas, muito presentes no neoclassicismo de Paul Hindemith<sup>47</sup>. Apesar de se utilizar de procedimentos bem estabelecidos em repertórios específicos, Emerson os reúne em um novo ambiente, o rock progressivo das bandas britânicas da década de 1970. Desse modo, Emerson trouxe para seu público sonoridades com que talvez nunca tenham tido contato, demonstrando habilidade em integrar esses diversos elementos de forma orgânica para constituir seu próprio estilo.

---

<sup>47</sup> Paul Hindemith (1895-1963) foi um prolífico compositor alemão, violista, violinista, professor e regente.

### 3. CONCERTO N. 1: ASPECTOS INTERPRETATIVOS

O *Concerto para Piano n° 1* foi escrito utilizando-se do sistema de notação musical tradicional e a partitura não oferece muitas informações relacionadas à dinâmica, pedalização, agógica e equalização de planos sonoros, parâmetros que guiam as escolhas interpretativas. Segundo Almeida (2011, p. 65), “é justamente da precariedade da notação musical, de seu caráter sumário, que emerge as atribuições mais preciosas da interpretação e performance musical, concernentes ao preenchimento e adensamento daquilo que a notação segmenta”. A partitura como texto musical foi desenvolvida apenas como uma ferramenta de fixação de intervalos, distâncias e relações mensuráveis de alturas e durações e não aspectos sonoros como agógica e dinâmica. Assim, a partitura em si, por mais detalhada que seja, oferece um grau de abertura ao intérprete devido à limitação inerente ao próprio sistema de notação musical. Contudo, a partitura do *Concerto n° 1* se apresenta ainda mais desafiadora, pois verifica-se a ausência do detalhamento de parâmetros interpretativos. Nota-se, ainda, uma escritura pianística muito anatômica, isto é, que leva em consideração as possibilidades de execução ao piano, o que sugere uma forte afeição de Emerson com o instrumento.

No decorrer desta pesquisa, encontraram-se três versões do *Concerto n° 1*: a versão original para orquestra e piano<sup>48</sup>, a transcrição para dois pianos feita por Daniel Dorff<sup>49</sup> e a transcrição para banda sinfônica e piano realizada por João Victor Bota. Faz-se necessário discernir entre dois termos que, às vezes, são usados como sinônimos, e que embora façam parte do mesmo campo da composição musical e trabalhem com a recriação de uma peça, guardam em si muitas diferenças: transcrição e arranjo. Podemos definir que a transcrição musical é um processo comprometido com a fidelidade aos materiais da obra original, assim, procura-se “verter a obra musical em novos meios, agregando-lhe uma parte das características do novo meio expressivo (um instrumento musical, uma orquestra, uma banda sinfônica, por exemplo) sem perder de vista os diversos parâmetros formais da obra original” (BOTA, 2008, p. 2). Em contrapartida, o arranjo é constituído de forma mais livre, podendo-se remodelar aspectos como harmonia, ritmo, timbre, e inclusive acrescentar seções, resultando até numa alteração da minutagem da peça. Salienta-se que ambos processos envolvem um grande empenho criativo por parte do transcritor ou arranjador. Isto posto, é

<sup>48</sup> Disponível em

Compra: <<https://www.presser.com/496-00025-piano+concerto+no.+1.html>> acesso em 02/07/2021.

Locação: <<https://www.presser.com/rnlc1-concerto-no-1-for-piano-and-orchestra.html>> acesso em 02/07/2021.

Preview: <[https://issuu.com/theodorepresser/docs/emerson\\_piano\\_concerto\\_no1\\_issuu](https://issuu.com/theodorepresser/docs/emerson_piano_concerto_no1_issuu)> acesso em 02/07/2021.

<sup>49</sup> Disponível em <<https://www.presser.com/490-01001-piano+concerto+no.+1.html>> acesso em 02/07/2021

seguro afirmar que João Victor Bota e Daniel Dorff efetuaram transcrições do *Concerto n.º 1* de Keith Emerson, pois é clara a preocupação de se manter o máximo de similaridades com a peça original.

A versão para banda sinfônica foi estreada em 2012 pela Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, com regência de Mônica Giardini e Paulo Braga ao piano. O que difere a Orquestra da Banda Sinfônica são os instrumentos que constituem cada grupo. A Banda Sinfônica é formada por instrumentos de sopro (metais e madeiras), percussão e contrabaixos, isto é, não há o naipe completo das cordas. É importante ressaltar que na versão para a Banda Sinfônica foi adaptada apenas a parte orquestral, sendo assim, a parte do solista permanece como a original.

O mesmo não ocorre na versão para dois pianos. No primeiro movimento há duas particularidades em relação à versão original para piano e orquestra. A primeira diferença apresenta-se logo no início da peça, momento em que o contraponto orquestral é dividido entre os dois pianos. Assim, a textura original seria melhor preservada e a música fluiria mais naturalmente. Posteriormente, na seção da cadência, ambos os pianistas podem improvisar, de acordo com a indicação: “tocar como escrito ou improvisar um solo diferente da mão direita; esta seção pode ser estendida, e o segundo pianista também pode improvisar”<sup>50</sup> (EMERSON, 2001, p. 23). Em vista disso, a passagem entre os c. 285-316 pode ser explorada livremente pelos dois pianistas, desde que se mantenha o ostinato presente na mão esquerda do solista.

A respeito da versão para dois pianos, Dorff deixa claro a participação ativa de Emerson nas decisões relacionadas à transcrição, pois trabalharam juntos, por e-mail e telefone, na versão para dois pianos. Dorff relata que elaborava a redução do material orquestral e enviava para a aprovação de Emerson, por intermédio do agente do compositor, Will Alexander (DORFF, 2021). Um e-mail com detalhes interessantes sobre esse processo pode ser conferido no Anexo 2 deste trabalho, no qual são descritas algumas adaptações. Vale ressaltar, também, o empenho de Dorff ao trabalhar tão proximamente de alguém que muito admirava. Tendo em vista a confiabilidade das indicações na versão para dois pianos, devido às revisões do próprio compositor, o presente trabalho leva em consideração as marcações dessa partitura comparadas à original para orquestra<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> “Either play as written or improvise a different right hand solo; this section may also be extended, and the second pianist may improvise as well” (EMERSON, 2001, p. 23).

<sup>51</sup> Dorff menciona que as partituras que chegaram à *Theodore Presser* para a primeira edição eram manuscritos feitos por John Mayer durante a gravação de 1977, havendo inclusive discordâncias entre o material recebido e a gravação. Tais discrepâncias foram discutidas com Emerson durante a elaboração da versão para dois pianos (DORFF, 2021).

Naturalmente, no contexto musical atual, a construção da interpretação não se baseia estritamente na partitura. Vale lembrar que “é graças à gravação que podemos estudar a história da interpretação, e é a gravação, não a apresentação pública, que domina a vida musical moderna”<sup>52</sup> (CHIANTORE, 2004, p. 563). Para Chiantore a análise de gravações exerce um papel fundamental no processo de estudo de uma obra musical, pois entramos em contato com a perspectiva de outros intérpretes de forma assíncrona. Durante a elaboração deste trabalho foram levantadas nove gravações disponíveis na plataforma YouTube (Tab. 6), com seis pianistas, dentre os quais o próprio compositor (gravação do álbum *Works Volume 1*, de 1977). O contato com gravações é muito enriquecedor e ouvir especialmente a performance de Emerson possibilita estabelecer um elo mais íntimo com a ideia sonora que ele almejou.

| Data          | Pianista                   | Orquestra e Regente                                           | Link (YouTube) <sup>53</sup>                                                                                                |
|---------------|----------------------------|---------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1977          | Keith Emerson              | Orquestra Filarmônica de Londres, John Mayer                  | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=qJcTZEePsVM">https://www.youtube.com/watch?v=qJcTZEePsVM</a>                       |
| 1997          | Regina Strokosz – Michalak | Filarmônica Oskar Kolberg Świątokrzyska, Szymon Kawalla       | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=CxHuTnpgQRc">https://www.youtube.com/watch?v=CxHuTnpgQRc</a>                       |
| 25/06/2011    | Jeffrey Biegel             | Space Coast Symphony Orchestra                                | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ethGRsGduVY">https://www.youtube.com/watch?v=ethGRsGduVY</a>                       |
| 08/09/2012    | Paulo Braga                | Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, Mônica Giardini | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=4wIUUV7IIRV4">https://www.youtube.com/watch?v=4wIUUV7IIRV4</a>                     |
| 11/10/2014    | Jeffrey Biegel             | South Shore Symphony                                          | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=wG0olWhCW78&amp;t=388s">https://www.youtube.com/watch?v=wG0olWhCW78&amp;t=388s</a> |
| 18-19/10/2014 | Jeffrey Biegel             | Brown University Orchestra, Paul Phillips                     | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=UWdZ6SS1aR4">https://www.youtube.com/watch?v=UWdZ6SS1aR4</a>                       |
| 05/09/2015    | Primavera Shima            | Palermo Classica, Scott Jackson Wiley                         | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=g9imEzx3QjE">https://www.youtube.com/watch?v=g9imEzx3QjE</a>                       |
| 03/10/2015    | Jeffrey Biegel             | Sheboygan Symphony Orchestra, Kevin McMahon                   | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=mHXqhg3gZw">https://www.youtube.com/watch?v=mHXqhg3gZw</a>                         |
| 17/03/2017    | Alberto Bohbouth           | Orquestra Sinfônica Nacional. Buenos Aires, Argentina.        | <a href="https://www.youtube.com/watch?v=OENLcFUs2Ws&amp;t=33s">https://www.youtube.com/watch?v=OENLcFUs2Ws&amp;t=33s</a>   |

**Tabela 6:** Gravações integrais do Concerto nº 1 disponíveis no YouTube.

As sugestões interpretativas que se seguem consideram a escritura pianística do compositor, os registros audiovisuais disponíveis e a comparação entre as indicações presentes na partitura original para piano e orquestra e na versão para dois pianos. No decorrer do texto, alguns procedimentos de estudo também serão indicados para auxiliar a

<sup>52</sup> “Es gracias a la grabación como podemos estudiar la historia de la interpretación, y es la grabación, no la ejecución pública, la que domina la vida musical moderna” (CHIANTORE, 2004, p. 563).

<sup>53</sup> Acesso em 02 de jul. de 2021.



realização pianística das passagens abordadas. O critério usado para selecionar as passagens dos exemplos foi a clareza na abordagem de aspectos como o andamento, a equalização, a textura, a dinâmica e a pedalização.

#### **a) Andamento**

O andamento e agógica são aspectos importantes na concepção de uma obra, pois são parâmetros que colaboram diretamente na construção do caráter da peça. Nesse contexto, a análise dos andamentos entre os intérpretes ajuda a estabelecer um objetivo plausível para a realização da peça, além de trazer ideias musicais interessantes e inspiradoras. Desse modo, foi realizada uma análise das marcações presentes na partitura em comparação com a gravação de Keith Emerson de 1977, a fim de estabelecer uma possibilidade de andamento adequado visando manter o caráter e fluência da peça. Ainda que as demais gravações disponíveis tenham sido contempladas, considera-se de grande valor a possibilidade de analisar a gravação do próprio compositor.

#### **b) Equalização, textura e dinâmica**

Como bem nos assegura Barolsky (2007), as dinâmicas podem ser usadas para ir além da estrutura harmônica, também servindo como uma projeção das formas mais convencionais. Assim, Barolsky deixa claro como a variação da intensidade sonora pode afetar o sentido musical. A dinâmica de uma peça pode ser analisada considerando os elementos musicais verticais e horizontais. Verticalmente verifica-se a equalização das camadas sonoras, que consiste na diferenciação adequada da intensidade dos diversos componentes da textura musical, aliada ou não a variações de articulação ou caráter. Ainda que todos os componentes sejam importantes para a construção textural, há uma hierarquização entre os elementos musicais que devem ser tocados com mais ou menos intensidade sonora. Horizontalmente a dinâmica é observada pela condução das frases e construção das seções, contribuindo na organização estrutural da peça.

A relação entre textura e equalização está muito associada, pois é importante considerar o equilíbrio dos elementos musicais para que a textura proposta seja tocada apropriadamente. Podemos definir a textura como “aquele elemento da estrutura musical moldado (determinado, condicionado) pela voz ou número de vozes e outros componentes

que projetam os materiais musicais no meio sonoro, e (quando há dois ou mais componentes) pelas inter-relações e interações entre eles”<sup>54</sup> (BERRY, 1987, p. 191). Berry lista alguns termos de uso comum para se referir a textura musical cujos significados são relativamente convencionais, sendo eles: Polifônico, Homofônico, Cordal, Dobrado, Espelhado, Heterofônico, Sonoridade, Contraponto e Monofônico. Não será detalhado cada um desses termos, pois considerou-se mais importante chamar a atenção ao tipo de textura predominante no *Concerto n° 1*: a textura homofônica com melodia acompanhada.

Nesse tipo de configuração do material musical, o pianista deve ficar atento a dois pontos: a construção da linha melódica e a condução e controle dos demais componentes que constituem a textura musical. Muitas vezes o acompanhamento pode ser ramificado em dois ou mais elementos, aumentando o grau de densidade textural. Uma habilidade que colabora para a execução de muitos componentes musicais e facilita a equalização sonora é a independência das mãos, sendo uma aptidão fundamental para o controle de cada camada da textura musical e muito objetivada por professores de piano e pianistas.

### c) Pedalização

Os aspectos interpretativos como dinâmica, equalização, articulação e pedalização são flexíveis e condicionados à capacidade sonora e ao potencial de cada piano, assim, o intérprete deve levar em consideração sempre as características de cada instrumento e a variação acústica dos ambientes. O pedal direito do piano, chamado de pedal de sustentação, ou simplesmente pedal, é um mecanismo do instrumento que afasta os abafadores das cordas e permite que todas as cordas vibrem livremente. Tal efeito enriquece o som produzido, pois há uma gama maior de harmônicos ressoando.

O pedal apresenta diversas nuances, de acordo com a profundidade com que é pressionado. Basicamente, pode-se pressionar o pedal inteiro, meio pedal, e  $\frac{1}{4}$  de pedal - além das combinações entre esses degraus - e as trocas de pedal também contam com essas nuances, isto é, troca inteira, meia troca, e  $\frac{1}{4}$  de troca. Também é possível variar o momento em que o pedal é ativado em relação ao som: o pedal simultâneo é pressionado junto com o ataque; o pedal sincopado é ativado após a tecla ser tocada; e o pedal antecipado é acionado antes da tecla ser tocada. Por se tratar de um aspecto flexível, a pedalização requer um alto

---

<sup>54</sup> “Texture is conceived as that element of musical structure shaped (determined, conditioned) by the voice or number of voices and other components projecting the musical materials in the sounding medium, and (when there are two or more components) by the interrelations and interactions among them” (BERRY, 1987, p. 191).

grau de adaptabilidade do pianista, que muitas vezes o utiliza intuitivamente. Desse modo, trata-se de um recurso de difícil aferição e existem vários modos de registro com linhas ou sinais.



**Figura 16:** Exemplos de marcações de pedalização.

Devido à flexibilidade com que a pedalização pode ser aplicada, o grande aliado do pianista é a sua referência auditiva. Assim, considerando especificamente o *Concerto n° 1*, é preciso uma escuta atenta para que não haja distorções na melodia e para que a textura e progressões harmônicas fiquem claras.

### 3.1. ALLEGRO GIOJOSO

#### a) Andamento

A partitura apresenta no início do movimento apenas a indicação metronômica  $\text{♩} = 104$  (BPM) como *tempo primo*, embora não conste nenhum termo para defini-lo. Contudo, na contracapa do álbum *Works Volume 1* emprega-se o nome *Allegro Giojoso* ao primeiro movimento do concerto. É consenso no meio musical relacionar o primeiro termo com o andamento da peça, de forma técnica, e o segundo termo com o caráter, indicando por exemplo, o humor ou expressividade da obra. Assim, o termo *Allegro* é comumente atribuído à faixa entre 120 e 140 BPM, enquanto a palavra *Giojoso* (alegre) expressa o ânimo musical.

O primeiro movimento apresenta uma variação de andamento entre as seções, contudo há a predominância do grau de velocidade na faixa de 100 BPM. Podemos observar que as indicações de alteração que não acompanham uma especificação metronômica - como *meno mosso*, *più mosso*, *rallentando*, *ritardando* e *rubato* - se referem ao andamento que os precedem<sup>55</sup>, indicando que se deve tocar mais rápido ou mais lento de acordo com o segmento anterior. Comparando as indicações da partitura com a performance de Emerson, podemos ver que não é seguida à risca as marcações, mas sim uma faixa em torno do que está indicado.

<sup>55</sup> A conclusão do autor se respalda na gravação de Keith Emerson de 1977.

Aliás, ao escutar a gravação, observa-se que a introdução orquestral é tocada mais lenta e que na entrada do piano solista, no compasso 70, Emerson entra com um andamento mais rápido.

| Compasso | Marcação na partitura original para orquestra    | Keith Emerson (1977)                     | Gabriel Brandão                       |
|----------|--------------------------------------------------|------------------------------------------|---------------------------------------|
| 1        | Semínima = 104                                   | 92                                       | (orquestra)                           |
| 35       | Meno mosso – Semínima = 66 – 72                  | 66 (rubato)                              | (orquestra)                           |
| 44       | Poco più mosso                                   | 88 (entrada do piano solo c. 70 = ♩ 104) | entrada do piano solo c. 70 = ♩ 92-96 |
| 139      | Semínima = 104                                   | 104-108                                  | 104                                   |
| 150      | Vivo                                             | 120                                      | 120                                   |
| 151      | Più mosso – Colcheia = 144                       | 150                                      | 132                                   |
| 186      | Maestoso – Semínima = 96                         | 92 – 100                                 | 88-92                                 |
| 216      | Maestoso, same tempo                             | 92 – 100                                 | 88-92                                 |
| 225      | Rallentando                                      | Muita preparação                         | Rallentando                           |
| 227      | A tempo                                          | 108                                      | (orquestra)                           |
| 242      | Grandioso – Semínima = 104 Ma poco rubato sempre | 100 – 120                                | 104                                   |
| 251      | Swing – Semínima = 144                           | 150                                      | 140                                   |
| 259      | (straight eighths)                               | 132 – 138                                | 132                                   |
| 275      | Rallentando                                      | 120 – 116                                | 100                                   |
| 276      | Meno mosso, sempre rallentando                   | 92 – 66                                  | rallentando                           |
| 281      | Vivace – Semínima pontuada = 160                 | 150 – 160                                | 140                                   |
| 316      | Ritardando                                       | Um pouco preparado                       | Ritardando                            |
| 317      | Meno mosso – Semínima = 104                      | 100                                      | 104                                   |
| 322      | Molto rallentando                                | 92 – Muito preparado                     | rallentando                           |
| 324      | A tempo – Semínima = 104                         | 116                                      | 104                                   |

**Tabela 7:** Análise comparativa do andamento do primeiro movimento.

## **b) Equalização, textura e dinâmica**

A entrada do solista na anacruse para o compasso 70, por exemplo, apresenta uma sequência de semicolcheias na mão direita, com uma figuração predominantemente em arpejos, mas que tem um sentido melódico. Apesar de não configurar uma melodia, no sentido comum da palavra, ou seja, com notas sustentadas e *cantabile* proeminente, a linha apresentada possui tal independência e sentido próprio de modo que se torna uma melodia. O piano está praticamente sozinho nesses compassos e há a indicação de *mp*, portanto a

sonoridade não precisa ser muito intensa. Observa-se, também, que o desenho ascendente da mão esquerda, entre os c. 72-76, indica um leve *crescendo* da dinâmica que resulta no ponto culminante da frase no compasso 76.



**Figura 17:** Entrada do solista no 1º mov. (C. 70-76).

Nos compassos 131-139 podemos encontrar uma sentença<sup>56</sup>, composta por duas frases de 4 compassos, cuja figura predominante também é a semicolcheia. A primeira frase é dividida em duas partes de dois compassos cada, sendo que o motivo apresentado no compasso 131 é reafirmado transposto no compasso seguinte. No final da primeira frase há uma sequência de terças ascendentes que culmina na nota Mi bemol.

Na segunda frase, entre os compassos 135-139, a mão esquerda descreve uma linha que poderia ser interpretada como se houvesse uma ligadura entre os dois tempos de cada compasso, devido ao intervalo de 2ª entre os acordes que gera uma proximidade. O resultado disso seria o primeiro tempo mais presente que o segundo, seccionando a frase no início de cada compasso. Em vez disso, aconselha-se pensar no seu ponto culminante no compasso 138, conduzindo ambas as mãos com um *crescendo*. Observa-se também que os dois primeiros compassos da segunda frase são iguais, tocando-se apenas uma oitava abaixo.

<sup>56</sup> Para maiores informações sobre período e sentença ver Schoenberg, 1996, p. 48.



Figura 18: Sugestão de fraseado em uma sentença do 1º mov.

O Tema B do primeiro movimento, que inicia no compasso 151, possui uma textura clara com dois elementos muito independentes. Na mão esquerda temos acordes intermitentes e intercalados com pausas, elementos que somados ao andamento *vivace* instigam um toque próximo às teclas e bem *staccato*. Ao mesmo tempo, a mão direita apresenta uma linha cujas teclas ficam bem abaixo dos dedos, favorecendo um toque *non legato*. Esta escritura favorece o não emprego do pedal.

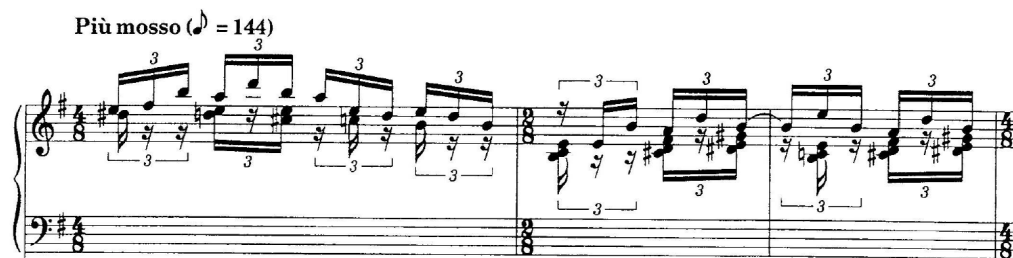
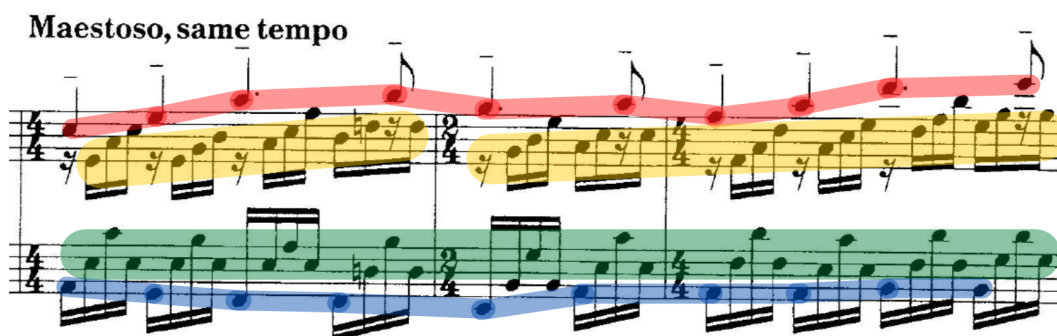


Figura 19: Diferenciação de camadas através do toque no Tema B (1º mov).

O Tema C (entre os c. 186-226), transcorre com apenas duas marcações de dinâmica, *mp* e *f*, de modo que é possível entender o direcionamento da seção, mas não as inflexões mais sutis. O segmento final, entre os c. 216-226, é bastante complexo para a realização ao piano e constitui-se de uma melodia marcada com tenutos, um acompanhamento de arpejos nas duas mãos, e uma linha de baixo que conduz a harmonia. Apesar de se ouvir três elementos (melodia, acompanhamento e baixo), podemos dividir a textura em quatro partes, pois o acompanhamento é dividido entre as duas mãos. O estudo de cada camada separadamente é imprescindível para uma realização adequada dessa seção, bem como a combinação das camadas em pares. A figura 20 distingue, através de cores, as camadas texturais dos compassos 216-218, a fim de facilitar a visualização da combinação desses elementos (Tab. 8).



**Figura 20:** Divisão das camadas texturais no tema C (1º mov.).

| Elementos a serem combinados     | Cores correspondentes     |
|----------------------------------|---------------------------|
| baixo + melodia                  | azul + vermelho           |
| baixo + acompanhamento da M.E.   | azul + verde              |
| M.E. inteira + melodia           | azul + verde + vermelho   |
| melodia + acompanhamento da M.D. | vermelho + amarelo        |
| M.D. inteira + baixo             | vermelho + amarelo + azul |

**Tabela 8:** Combinação de elementos texturais para estudo ao piano.

Um procedimento útil para a condução do fraseado é estudar a melodia com um dedilhado que seja possível ligar todas as notas, buscando a sonoridade ideal, e posteriormente substituir pelo dedilhado final, mantendo o resultado musical adquirido. Vale ressaltar que devido à escritura anatômica que leva em conta a utilização de formas de mão e intervalos apropriados para a realização pianística, uma boa escolha de dedilhados pelo intérprete favorece a performance em diversos aspectos: memorização; liberdade para explorar os timbres e tipos de toque desejados; maior facilidade motora; e economia de esforço físico. Este procedimento de estudo poderá ser empregado em todas as passagens com textura semelhante.

Na Cadenza do 1º movimento, nos compassos 281-316, o ostinato da mão esquerda precisa ser muito bem incorporado pelo pianista para que a execução seja o mais uniforme possível. Assim, a mão direita estará livre para tocar as linhas melódicas sugeridas ou improvisar, conforme nota de Emerson (Anexo 1). Apesar da frase ascendente, situação em que o usual seria crescer até a nota mais aguda, o acento adicionado sobre o intervalo de quinta no grave sugere um *diminuendo* até o quarto tempo (Fig. 21, indicação em vermelho).

É preciso uma atenção especial no segundo tempo (em azul), pois o salto que a mão esquerda faz colabora para um acento indesejável nesse acorde. Nesta seção também fica clara a relação de Emerson com música popular e improvisação, pois a estrutura do ostinato acompanhando um improviso de uma das mãos é muito comum em linguagens como o jazz.

280 Vivace (♩ = 160)

ff

285

poco dim.

Beginning at m. 285 (through m. 316), either play as written or improvise a different R.H. solo. This section may also be extended, and the second pianist may improvise as well.

Figura 21: Execução do ostinato na cadência do 1º movimento.

### c) Pedalização

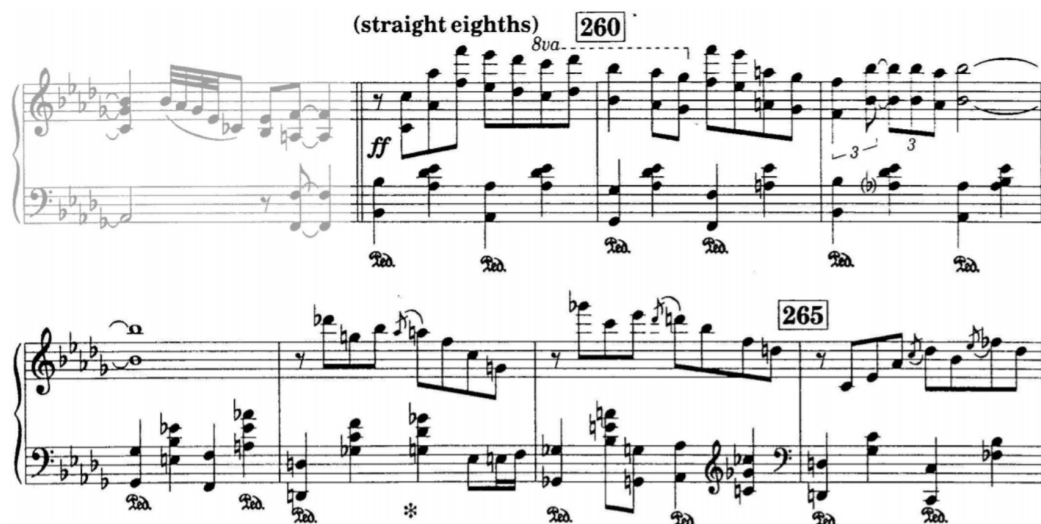
Na transição entre os compassos 140-147 é apresentada uma melodia dodecafônica dobrada entre as duas mãos (Fig. 22). A textura monofônica, o toque *legato/cantabile* e a tessitura média-aguda são aspectos que induzem a busca por um timbre cristalino, principalmente na mão direita. Esse efeito é potencializado com o emprego de trocas discretas de meio pedal a cada semínima, pois aumentaria a ressonância das outras cordas, produzindo uma sonoridade com mais harmônicos. Sugere-se também executar a mão esquerda mais discretamente, assim o timbre da mão direita seria mais valorizado.





**Figura 22:** Emprego do pedal na transição para o Tema B (1º mov.).

Na cadência, entre os compassos 259-276, é utilizado um tipo de pedalização muito comum, o pedal sincopado nos baixos, em que as trocas de pedal acontecem após os graves serem tocados, preservando sua linha (Fig. 23).



**Figura 23:** Exemplo da utilização do pedal sincopado na cadência (1º mov.).

Logo em seguida, nos compassos 277-280, há a indicação de sustentar o pedal por 4 compassos, causando um efeito interessante de ressonância. O meio pedal também pode ser útil nessa passagem, pois permite o efeito desejado ao mesmo tempo que favorece o *decrescendo* marcado no compasso 277 (Fig. 24).



Figura 24: Utilização do meio pedal para efeito de ressonância.

### 3.2. ANDANTE CON MOTO

#### a) Andamento

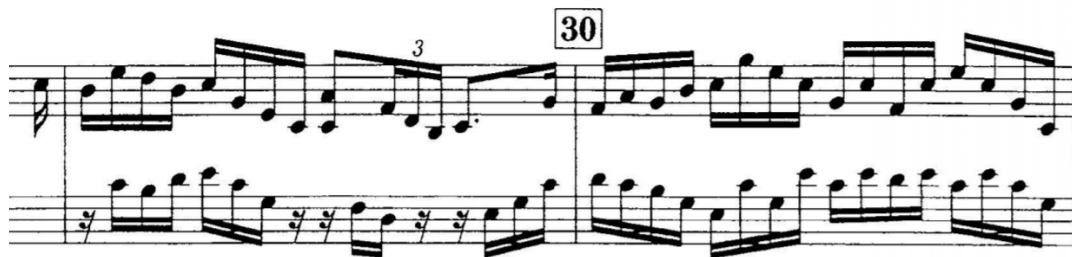
No segundo movimento a partitura apresenta tanto o nome do movimento, *Andante con moto*, quanto a marcação metronômica,  $\text{♩} = 72-76$ . Observa-se que a mesma faixa de andamento é mantida ao longo de todo o segundo movimento, criando uma sensação de maior estabilidade, ainda que a agógica seja flexível.

| Compasso | Marcação na partitura original para orquestra | Keith Emerson (1977) | Gabriel Brandão |
|----------|-----------------------------------------------|----------------------|-----------------|
| 1        | Andante con moto – Semínima = 72 – 76         | 76                   | (orquestra)     |
| 9        | Stringendo                                    | 80                   | (orquestra)     |
| 14       | Tempo giusto – Semínima = 72 – 76             | 72 – 76              | 72              |
| 37       | Stringendo                                    | 76                   | 76              |
| 38       | Poco scherzando                               | 72 – 76              | 72              |
| 44       | Doppio movimento – Semínima = 144 – 152       | 138                  | (orquestra)     |
| 46       | Tempo I                                       | 72 – 76              | 72              |

Tabela 9: Análise comparativa do andamento do segundo movimento.

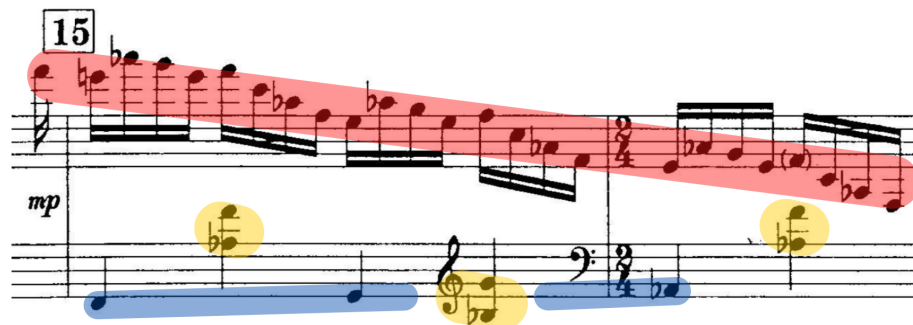
## b) Equalização, textura e dinâmica

No Tema A' ambas as mãos estão na região média do piano, o que dificulta a dissociação entre a mão esquerda e a mão direita. A melodia da mão direita é claramente a protagonista, pois a linha que descreve é mais fluente e marcante, assim, a mão esquerda precisa estar num plano sonoro mais piano para que o contraponto esteja transparente (Fig. 25).



**Figura 25:** Execução do contraponto no Tema A' (2º mov.).

No Tema B, nos compassos 15-16, podemos observar três camadas (Fig. 26): uma linha melódica descendente (em vermelho) que abrange três oitavas no médio/agudo, acordes na região média (em amarelo) e baixos na região grave (em azul). Como os elementos alcançam várias regiões do piano, cada um explora um timbre diferente. O agudo é marcado por uma sonoridade mais cristalina, a região média tem uma fácil projeção (com maiores riscos de acentuações indesejadas), e o baixo traz volume e densidade à harmonia.



**Figura 26:** Divisão das camadas texturais no Tema B (2º mov.).

## c) Pedalização

No Tema B, entre os compassos 18-23, temos três situações em que o pianista deve ficar mais atento à pedalização (Fig. 27). No compasso 18 o ritmo harmônico muda a cada tempo, portanto é necessário uma troca de pedal a cada semínima, ligando principalmente a linha da mão esquerda. Nos compassos 20-21 o ritmo harmônico muda a cada dois tempos,

sendo necessária uma troca mais lenta do pedal. Em dois momentos o pedal é dispensável, pois deixa a sonoridade menos clara: no compasso 19, onde há um segmento escalar ascendente na mão direita; e nos compassos 22-23, onde temos uma articulação com *staccato*.

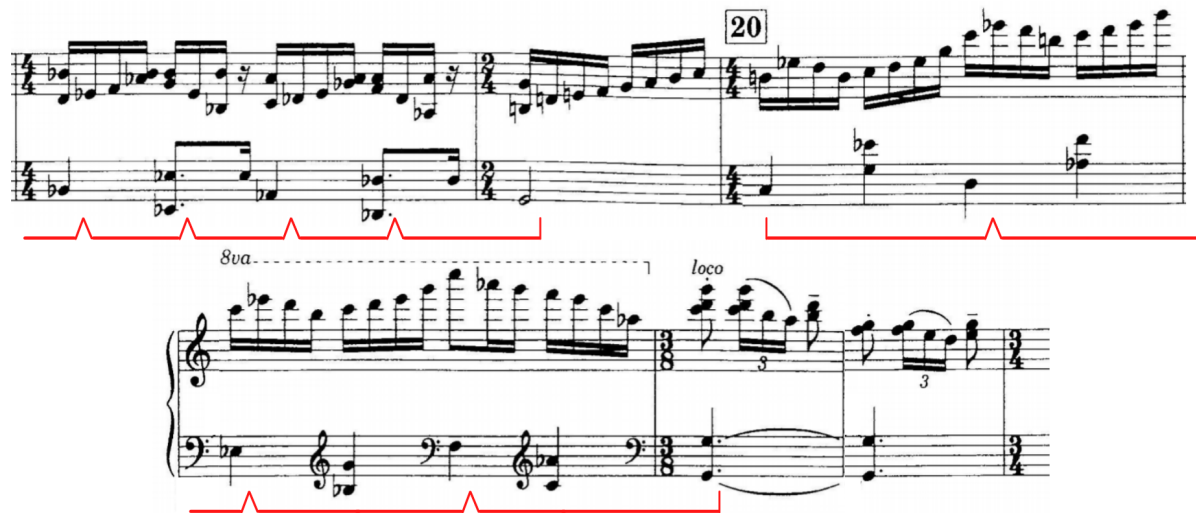


Figura 27: Exemplos de pedalização no Tema B (2º mov.).

### 3.3 TOCCATA CON FUOCO

#### a) Andamento

O terceiro movimento, assim como o primeiro, tem seu nome apresentado apenas na contracapa do álbum *Works Volume 1*, sendo intitulado *Toccata con fuoco*, e na partitura há apenas a indicação metronômica  $\text{♩} = 150$ . O termo *toccata* tem origem no período barroco e remete a uma música para teclado de caráter animado, virtuosístico e muitas vezes improvisatório.

Um dos grandes desafios da *Toccata con fuoco* é o andamento *vivace* e o caráter obstinado, pois demandam um esforço físico acentuado. É importante ampliar a atenção ao corpo nesse movimento para evitar tensões desnecessárias. O estudo em andamento mais lento<sup>57</sup> é fundamental para resolver questões técnicas como independência, figuras rítmicas de difícil execução e equalização, mas uma vez resolvidos esses aspectos é preciso buscar uma progressão gradativa do tempo com o auxílio do metrônomo.

<sup>57</sup> Recomenda-se o estudo em andamento mais lento em toda a obra durante o processo de preparação.

| Compasso | Marcação na partitura original para orquestra | Keith Emerson (1977)                      | Gabriel Brandão         |
|----------|-----------------------------------------------|-------------------------------------------|-------------------------|
| 1        | Semínima = 150                                | 150 – 156                                 | 132                     |
| 97       | Senza misura                                  | Sem medida, tempo livre                   | Sem medida, tempo livre |
| 98       | Tempo rubato                                  | Mínima = 76 – 92                          | 72                      |
| 101      | Accelerando                                   | Mínima = 144                              | 132                     |
| 104      | Poco rallentando                              | Mínima = 116                              | 100                     |
| 106      | Lento súbito – Mínima = 88 Ma sempre moderato | 84 – 88 (rubato)                          | 88                      |
| 110      | Meno mosso                                    | 92 (tempo justo)                          | 80                      |
| 113      | Più mosso                                     | Semínima = 126 – 130                      | 126                     |
| 120      | Tempo I                                       | 156 – 164                                 | 132                     |
| 175      | Rallentando                                   | 132 – Muito preparado                     | Rallentando             |
| 177      | Grandioso – Semínima = 128                    | 132 – 140<br>(c. 212-217: Semínima = 150) | 120                     |

**Tabela 10:** Análise comparativa do andamento do terceiro movimento.

### b) Equalização, textura e dinâmica

No Tema A, entre os compassos 39-45, temos duas camadas muito distintas (Fig. 28): um ostinato em oitavas na mão esquerda e uma linha em acordes na mão direita. A mão esquerda deve ser mantida com um ritmo constante e caráter obstinado, servindo de base para o discurso musical da mão direita. Enquanto isso, os acordes da mão direita devem ser conduzidos de forma a criar o ponto culminante no final da frase, quando o discurso passa para a orquestra. O estudo de mãos separadas é imprescindível para um bom resultado sonoro.



**Figura 28:** Sugestão de condução do fraseado no Tema A (3º mov.).

O Tema B é composto por uma progressão de acordes maiores, sendo apresentado primeiramente entre os compassos 177-192 apenas pela orquestra. Nos compassos 177A-192A o mesmo tema é apresentado pela segunda vez, mas agora os acordes são tocados pelo solista e a orquestra tem uma segunda melodia sendo desenvolvida em uníssono pelo piccolo, flauta e clarinete. Ao todo, o tema tem 16 compassos que podem ser divididos em duas frases de 8 compassos e ambas as frases são idênticas ritmicamente. O ápice de cada frase está no quinto compasso (em vermelho), ou seja, o ponto mais agudo da melodia da primeira frase está no compasso 181A (Fig. 29) e da segunda frase no compasso 189A (Fig. 30). Desse modo, pode-se sugerir um crescendo que conduza cada frase a esses dois pontos culminantes.



**Figura 29:** Ponto culminante da primeira frase do Tema B (3º mov.).

É importante destacar não apenas a similaridade rítmica entre as duas frases, mas também a igual relação intervalar das duas melodias, pois ambas descrevem o mesmo caminho intervalar horizontalmente.



**Figura 30:** Ponto culminante da segunda frase do Tema B (3º mov.).

Entre os compassos 218-233 temos a terceira aparição do Tema B (Fig. 31), desta vez com outra variação formada por dois elementos: os acordes do Tema B (em vermelho) e arpejos na mão direita (em azul). Os arpejos devem ser tocados mais *piano*, como efeitos sonoros quase improvisados, visto que o material temático está com os acordes do primeiro tempo de cada compasso. É importante que se mantenha a mesma condução do fraseado que foi utilizado anteriormente. Assim, indica-se estudar os acordes bem delineados sem os arpejos e, em seguida, acrescentar os arpejos sem perder qualidade na condução sonora dos acordes.



Figura 31: Elementos que compõem o Tema B'' (3º mov.).

### c) Pedalização

No compasso 58 temos um arpejo ascendente com uma tríade diferente a cada tempo (Fig. 32). A fim de se manter a sonoridade do pedal e gerar um acúmulo sonoro para o ápice do arpejo no compasso 59, aconselha-se a utilização do meio pedal com meia troca. Dessa maneira é possível diferenciar cada tríade e gerar o efeito desejado de pedalização. Nos compassos seguintes, 59-60, temos uma figuração descendente na mão direita e oitavas na mão esquerda, assim, uma escolha possível de pedalização seria ligar as notas da mão esquerda com um pedal sincopado, respeitando as pausas do baixo.



Figura 32: Utilização do pedal nos compassos 58-62 (3º mov.).

Algo que chama a atenção nessa passagem é a articulação da mão direita, cujas tercinas de cada tempo são ligadas e a última colcheia é *staccato*. Essa articulação funciona muito bem no compasso 58, pois em cada tempo há uma tríade diferente. Nesse sentido, não é recomendável manter essa articulação nos compassos seguintes (59-62), devido à complexidade dos arpejos, senão o gesto do pianista seria seccionado, comprometendo a fluidez da passagem. Observando o mesmo trecho na partitura original para orquestra (Fig. 33) podemos constatar que tal articulação está presente apenas no compasso 58. Desse modo, aconselha-se a pensar nos compassos 59-62 com o gestual mais uniforme possível pensando em ligar as notas com as devidas formas de mão.



Figura 33: Articulação utilizada nos compassos 58-62 da partitura original.

Nos compassos 90-91 observa-se um elemento descendente em graus conjuntos em que é usada uma forma na mão direita (Fig. 34). Uma sugestão de pedalização para este trecho é acionar o pedal gradativamente, a fim de criar uma massa sonora crescente que culmina no compasso 92.



Figura 34: Exemplo de pedalização para aumentar o volume sonoro (3º mov.).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho permitiu uma análise atenta sobre o *Concerto para Piano n° 1* de Keith Emerson, possibilitando uma compreensão abrangente da obra e do compositor. A escassez de uma literatura que abordasse o tema da pesquisa, sobretudo em língua portuguesa, ressalta a importância da pesquisa para o conhecimento sobre os aspectos históricos e musicais que envolvem o *Concerto n° 1*. Vale destacar a importância do livro *Pictures of an Exhibitionist* como fonte primária e material autobiográfico de Keith Emerson - como um diário pessoal do compositor - apesar de ter sido encontrado tardiamente, apenas ao final desta pesquisa.

De um modo geral, foi possível entender melhor a relação de Emerson com a música de concerto e o rock progressivo e o contexto em que o *Concerto n° 1* surgiu em meados da década de 1970. Observa-se que o caráter inovador do compositor e do grupo *Emerson, Lake & Palmer* se estende ao pensamento composicional, visto que a quantidade e qualidade de materiais musicais presentes no concerto é muito diverso.

Ao analisarmos a escritura pianística de Emerson fica clara a sua relação de proximidade com o piano e a importância que dá ao intérprete, tornando-o um colaborador ativo na construção da peça. Observa-se ainda que o *Concerto n° 1* aborda aspectos pianísticos e musicais de grande relevância no campo da interpretação musical, como controle da dinâmica, pedalização, coordenação e independência de mãos, precisão rítmica, equalização de planos sonoros e variedade de articulações e caracteres.

As entrevistas realizadas ao longo desta pesquisa colaboraram muito para a compreensão de elementos da obra que não constavam em materiais bibliográficos. Tal contato enriqueceu a discussão a respeito da música de Emerson e trouxe à luz informações importantes para a realização da pesquisa. O estudo através de gravações, tanto as disponíveis na *internet* como as feitas periodicamente pelo pesquisador, é outro recurso que possibilitou uma análise mais detalhada e assertiva dos parâmetros interpretativos. Trata-se de uma excelente ferramenta de pesquisa e estudo no campo das artes performáticas.

As sugestões interpretativas presentes no terceiro capítulo podem ser exploradas em pesquisas futuras, visto que o presente trabalho buscou apresentar um olhar amplo sobre a obra e o compositor pouco conhecidos no meio musical ocidental erudito. O aprofundamento sobre as questões interpretativas do *Concerto n° 1* pode ser de grande valia para a inclusão da obra no repertório de pianistas e orquestras. Fica evidente, diante de todas as informações

apresentadas, a relevância do *Concerto n.º 1* no repertório para piano, pois sua complexidade e idiomática singular lhe conferem uma identidade única e original sem ignorar elementos consolidados na prática musical.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. Z. **Por uma visão de música como performance**. Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- BARRETO, F. **Fernando Costa Barreto**: entrevista [mai. 2021]. Entrevistador: Gabriel Brandão. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp4 (60 min). A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 2 desta monografia.
- BAROLSKY, D. **The Performer as Analyst**. Music Theory Online, v. 13, nº 1, mar. 2007. Disponível em: <<https://mtosmt.org/issues/mto.07.13.1/mto.07.13.1.barolsky.html>>. Acesso em: 02 de mar. de 2021.
- BERRY, W. **Structural functions in music**. 2ª reimp. Nova Iorque: Dover Publications, 1987
- BOTA, J. **A Transcrição Musical como Processo Criativo**. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade de Campinas, Campinas, 2008
- BOTA, J. **João Victor Bota**: entrevista [mai. 2021]. Entrevistador: Gabriel Brandão. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp4 (50 min). A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 3 desta monografia.
- CHIANTORE, L. **Historia de la técnica pianística**: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik. 3ª reimp. Madri: Alianza Editorial, 2004.
- COVACH, J. **Progressive rock, “close to the edge,” and the boundaries of style**. In: COVACH, J; BOONE, G. M. (eds). **Understanding rock: essays in musical analysis**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.
- DORFF, D. **Daniel Dorff**: entrevista [mai. 2021]. Entrevistador: Gabriel Brandão. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp4 (60 min). A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 4 desta monografia.
- ELP OFFICIAL WEBSITE. **Emerson, Lake & Palmer**, c2011. Discografia. Disponível em: <<http://www.emersonlakepalmer.com/Discography2.html>>. Acesso em: 02 de mar. De 2021.
- EMERSON, K. **Concerto para Piano nº 1**. Transcrição para dois pianos de Daniel Dorff. King of Prussia: Theodore Presser Company, 2001. 1 partitura.
- EMERSON, K. **Pictures of an Exhibitionist**: from The Nice to Emerson, Lake and Palmer - the true story of the man who changed the sound of rock. Londres: John Blake Publishing Ltd., 2004.
- FLICK, U. **Introdução à metodologia de pesquisa**: um guia para iniciantes. Tradução: Magda Lopes. Revisão: Dirceu da Silva. Porto Alegre: Penso, 2013.

FORD, P. T. **The Compositional Style of Keith Emerson in Tarkus (1971) for the rock music trio Emerson, Lake and Palmer.** 149 fls. Dissertação de Mestrado em Artes – Indiana State University, Indiana, 1994.

GIARETA, E. **Peculiaridades da escrita pianística.** In: GIARETA, E. As peculiaridades na escrita pianística de Ronaldo Miranda: sugestões interpretativas e técnico-musicais. 81 fls. Dissertação de Mestrado em Música – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

KOSTKA, S. **Materials and techniques of post-tonal music.** 4<sup>a</sup> ed. Nova Iorque: Routledge, 2016.

KROWICKI, M. **Contemporary rock formations:** rock elements in classical music. 42 fls. Tese de Doutorado em Estudos da Performance. McGill University, Montreal, 2015.

LUPIS, G. **The published music of Keith Emerson:** expanding the solo piano repertoire. 139 fls. Tese de Doutorado em Música. University of Georgia, Georgia, 2006.

SHEINBAUM, J. J. **Periods in progressive rock and the problem of authenticity.** Current Musicology, Nova Iorque, nº 85, p. 29-51, 2008.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical.** 3<sup>a</sup> ed. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

## APÊNDICE 1

### NOTA DE PROGRAMA ESCRITA POR EMERSON (TRADUÇÃO)

#### NOTA DE PROGRAMA

O CONCERTO PARA PIANO Nº 1 foi fruto de uma série de variações inspiradas no interior da Inglaterra; particularmente a casa que eu tinha naquela época, que era grande típica do início da época de Tudor e que pertencia anteriormente a Sir James Barrie (autor de Peter Pan). Um anexo à casa principal apresentava um enorme estúdio num celeiro onde meu Steinway de concerto de dois metros e meio esperava, sempre exigindo uma atenção que eu não podia resistir. As sonoridades do piano ecoavam me inspirando enquanto atraía pássaros selvagens para se aninharem nas vigas.

Durante sua composição, incorporei muitos veículos (junto com o trator, de vez em quando), enquanto o uso da escala de 12 tons (às vezes em estilo de fuga, junto com o barroco e inclinado para o atonal) também desempenhou um papel. Apresentado de forma tradicional, o concerto conta uma história diferente do ciclo da natureza – desde sua alegria, destruição e até um triunfo otimista nos acordes em bloco do terceiro movimento.

Eu sempre gostei de improvisar. Como este é meu concerto para piano, só deixei dois espaços para o solista aventureiro. (1) Na cadência ao final do primeiro movimento sobre a figura do ostinato na mão esquerda, compassos 281-315, retornando à partitura impressa no 316 para terminar a cadência. Note que é importante manter o ostinato da mão esquerda enquanto se improvisa com a direita. (2) No terceiro movimento, compassos 98-109, improvisando com base no que existe enquanto se mantém o mesmo romantismo fluente, desde que se possa encontrar o caminho de volta para casa para chegar à importante saída no compasso 110.

Paz, Amor e Música,  
Keith Emerson.

## APÊNDICE 2

### ENTREVISTA COM O COMPOSITOR JOÃO VICTOR BOTA

Pesquisador: Gabriel Lopes Brandão  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Sayure Shimabuco  
Participante: João Victor Bota

Data: 22/04/2021

**G: Como foi esse processo de transcrever a peça, como surgiu a possibilidade de transcrever o Concerto nº 1 do Emerson?**

J: Eu tenho um trabalho muito próximo com a Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, regida pela Mônica Giardini, em 2012 eles decidiram fazer esse concerto com o Paulo Braga solando. Foi uma encomenda da EMESP Tom Jobim para atender esse concerto. Fiz mais ou menos rapidamente, pois quando tem esses prazos de encomenda é sempre em cima da hora. Foi algo interessante pra mim, por que apesar de eu não conhecer esse concerto para piano, eu já conhecia algumas coisas do Emerson, Lake and Palmer, especialmente a versão para Quadros de uma Exposição. Não conhecia profundamente outras coisas do Emerson, o contato foi mais viável com essa encomenda. Tem um desafio interessante nesse concerto, por que ele tem coisas extremamente difíceis para orquestrar e tocar. Aquele começo é infernal para orquestra tocar, nem se diga para uma Banda Sinfônica, pois certas coisas que funcionam às vezes bem para um violino, não funcionam para uma clarineta ou um oboé, e assim por diante. O desafio da transcrição foi enfrentar uma peça difícil de tocar para todo mundo, não só pro solista, e fazê-la da melhor maneira possível que fosse tocável de alguma forma. Se eu não me engano, a gravação que eu conheço desse concerto, ao menos aquela clássica dele, a impressão que me dá é que ela é bem editada e trabalhada em estúdio. Não sei até que ponto a orquestração do Emerson é funcional para uma orquestra e um piano, sem a microfonação do piano por exemplo. É uma coisa que estava curioso para te perguntar, se você vai usar um piano acústico ou um piano elétrico.

**G: Eu não conheço o auditório de Limeira, mas acredito que seja um piano acústico de cauda mesmo. Essa gravação que você diz é aquela do disco mesmo né?**

J: Sim, a da capa preta.

**G: Acabei descobrindo que não foi exatamente o Keith que fez a orquestração, ele teve ajuda do maestro John Mayer.**

J: Hmm interessante.

**G: Então as principais dificuldades que você encontrou foi adaptar a orquestração, os instrumentos. E esse começo é realmente meio dodecafônico, e até na transcrição para dois pianos é difícil de tocar.**

J: Eu imagino! Então, essa dificuldade da transcrição do concerto, digamos, não é um privilégio dele, sempre existe esse impasse quando uma coisa que é escrita, por exemplo, para uma orquestra tem que ser vertida para uma banda sinfônica. Sempre haverá algum tipo de problema ou dificuldade para encontrar os melhores representantes na banda sinfônica que possam tocar de forma interessante os materiais orquestrais. Então, por exemplo, nem sempre

a clarineta é ideal para tocar uma passagem do violino, conforme o caso vai para uma flauta ou um trompete. Não existe um automatismo de soluções, é necessário estudar a peça e identificar os potenciais dela. E tem uma coisa que sempre me preocupa em peças assim, como o concerto do Emerson, ou como os arranjos que fiz de músicas do Queen, é que geralmente essas peças têm fãs de carteirinha que querem ouvir exatamente aquilo que ouviam no disco no concerto da banda sinfônica. Então, um desafio a ser enfrentado é como, por exemplo, nesse caso do Queen que eu comentei, como fazer um arranjo diferente de uma música do Queen que é tão conhecida? Se nós pegarmos *Somebody to love*, que é uma peça extremamente conhecida na interpretação do Queen, como fazer um arranjo diferente e que vá agradar o público que procura esse tipo de concerto. É muito comum, certamente você vai perceber nesse concerto do Emerson, quando você for tocar, algumas pessoas lá do auditório, elas terão ido talvez pela primeira vez na vida num concerto de banda Sinfônica por que elas foram atraídas pela ideia de ouvir a música de um autor lá de Emerson Lake e Palmer que eles conhecem bem. Então é uma coisa voltada pros fãs também. E como atender essa demanda, porque não dá pra fazer exatamente a mesma coisa na transcrição para banda sinfônica, mas também não é possível se distanciar demais. Por que, nas transcrições especialmente, eu uso até isso como diferenciação dos arranjos de uma forma geral, é que no arranjo você pode fazer transformações harmônicas, você tem mais liberdade formal para colocar uma introdução, adicionar compassos, mudar ritmos e tudo o mais. A transcrição não, ela tem esse parentesco com a tradução de textos, eu gosto de comparar muito com tradução textual, que você tem uma responsabilidade em relação ao original, você não pode simplesmente fazer outra coisa sem ter em vista o que acontecia na música original. É o mesmo caso de uma tradução que se espera ter uma certa “fidelidade”, digamos assim, você tem um compromisso com o autor do original que comunicou alguma coisa, que fez algo que precisa ser traduzido da melhor forma possível, sem perder esse original de vista.

**G: Essa questão da fidelidade é bem complicada, até na performance isso se replica com a partitura. Até que ponto a gente está sendo fiel com a partitura? Tendo que transcrever esse texto em som, é um piano ou um pianíssimo? É uma questão que envolve várias práticas musicais, certo?**

J: Exatamente

**G: Como que aconteceu a questão dos direitos autorais com esse concerto? Foi preciso pedir alguma autorização ou algo do tipo?**

J: Olha, eu não sei os trâmites exatos que foram adotados, mas eu sei que a EMESP pagou o aluguel do material de orquestra se não me engano. A partir desse material que chegou em minhas a partitura do regente que foi utilizada como base. Eu acredito que tenha recolhimento de ECAD, como todas as outras coisas têm, mas eu não sei exatamente se foi pedido algum tipo de autorização pra fazer a transcrição ou se simplesmente bastou alugar esse material de orquestra sinfônica. Isso é um detalhe que eu não sei te responder.

**G: Eu achei a partitura original pra orquestra, mas realmente tinha a opção de alugar ou comprar o material. Sobre a transcrição, tem algum detalhe, ou aspecto que mais te chamou a atenção? Passagens que te deram problema, teve que quebrar a cabeça? Como um exemplo, você diz que passagens de violino são difíceis de transcrever para clarinete, por que não funcionam, ou também redução de orquestra para piano que os trêmulos geralmente são as cordas que fazem com o arco.**

J: Que eu me lembre, hoje estava olhando a partitura novamente, o que foi traumático aquele começo mesmo. Em segundo lugar, o início do segundo movimento, que ele é bem transparente, bem leve, e nem sempre é tão fácil fazer coisas leves para banda sinfônica sem deixar que ela soe vazia, por que tem um limiar entre o leve e o vazio na banda sinfônica. Se você reduz a quantidade de instrumentos que você está usando em determinada passagem, facilmente você pode ficar com a sensação de que estão faltando coisas, que está faltando instrumento. Por exemplo, se você pede um pianíssimo pra família das cordas orquestrais, bem ou mal você tem lá 30 40 pessoas tocando aquela passagem, e a natureza dos instrumentos de cordas faz com que você tenha a vibração das cordas soltas e tudo o mais que ajudam a preencher de som as passagens. A banda sinfônica é mais seca se comparada com a orquestra, então é necessário muitas vezes, pra conseguir essas texturas delicadas mas que porém possuem uma certa presença, é necessário usar os contrabaixos acústicos que tem na banda sinfônica, usar vibrafone na percussão, bumbo sinfônico, e outros instrumentos que as vezes nem eram previstos na partitura orquestral. Mas na banda sinfônica é necessário tê-los por essa questão do preenchimento sonoro.

**G: Entendi. Isso é interessante por que é bem cristalino o segundo movimento né? Mesmo no original, parece que dá pra ouvir cada instrumento. Você não sabe se escreveram sobre esse concerto da EMESP, se publicaram alguma crítica?**

J: Crítica, não que eu saiba. O máximo de publicação que eu me lembro a respeito foi o programinha de concerto que tinha uma espécie de resumo, ou um guia auditivo do concerto, alguma coisa assim. Mas crítica eu desconheço

**G: Você acompanhou os ensaios, ou precisou fazer reajustes na transcrição? Você disse que foi de última hora, mas foi um processo longo?**

J: Pelo que eu me lembro, não foi de última hora de dias antes, mas não foi o processo de um ano. Se eu não me engano foi um processo de um mês ou 40 dias de trabalho. Uma vez que [a transcrição] estava na estante dos músicos, nada foi mexido. O que acontece na gravação que você vai poder perceber, é que foi tocado no Memorial da América Latina, que tem uma péssima acústica, ela é tenebrosa. Tinha uma espécie de microfonação parcial do grupo, que eu não sei bem quais foram os critérios utilizados pra essa amplificação, mas eu lembro que funcionou muito mal como quase tudo que eu via de concertos no MAL antes daquele incidente do incêndio e tudo o mais. Hoje em dia eu não como que está depois da restauração, mas antigamente pelo menos a acústica era bastante problemática. Então é uma peça que no original ela já tem certos problemas de equilíbrio com o solista, ela facilmente encobre o solista, com a acústica nada favorável do Memorial a coisa não foi facilitada, digamos assim.

**G: É uma peça bem difícil, estou quebrando a cabeça com uns trechos aqui! Essa coisa de equilíbrio, eu agradeço muito as dicas, porque vai ser a primeira vez que eu vou tocar com um conjunto maior. Sabendo que já é uma peça difícil de equilibrar e que vai exigir bastante da parte do piano eu já vou me preparando, pois é mais fácil tirar som do que colocar.**

J: Mas considere seriamente a possibilidade de ampliar o piano acústico viu. Eu tenho pra mim que seria uma decisão acertada e que não é tão fora da estética do *Emerson, Lake & Palmer*, porque eles faziam coisas com amplificação frequentemente.



**G: Você citou Quadros de uma Exposição do Mussorgsky, e eles [ELP] já fizeram muitos trabalhos de arranjos. Você teria como comentar um pouco sobre as diferenças e peculiaridades entre o arranjo e a transcrição?**

J: Então, conforme eu comentei anteriormente, o arranjo te dá a possibilidade de escolher, por exemplo, fazer alterações formais na peça, colocar uma introdução, alongar trechos, fazer trechos com subida de tom e coisas desse tipo. Nos arranjos também se espera que o arranjador dê um toque especial para as questões harmônicas, então ele pode e deve recriar a harmonia de acordo com os gostos dele. A transcrição fica mais restrita a esse processo de semelhanças que são exigidas, a transcrição você pode inventar coisas. Eu gosto de pensar quando eu tenho que dar uma aula a respeito de transcrição e orquestração, pensa no caso de uma partitura que foi escrita para piano solo, como uma sonata do Mozart. O próprio Mozart, se ele tivesse tido a oportunidade de reescrever aquela peça pra orquestra, ele inventaria novos materiais. Então ele colocaria, por exemplo, notas longas nas trompas em algumas passagens, inventaria novos tipos de acompanhamentos para os violinos e para as violas que fossem mais condizentes com a digitação do violino ou da viola, e assim por diante. Então se o próprio compositor provavelmente faria esse tipo de criação de novos materiais, recriando a peça, digamos assim, por que não o transcritor não ter certas liberdades e certos incentivos na hora de vencer os desafios de uma escrita sinfônica, por exemplo. Vamos supor, um outro trabalho que eu fiz, que foi transcrever o Concertino Op. 94 do Schostakovich, que é uma peça original para dois pianos, que eu transcrevi para banda sinfônica, algumas coisas, por exemplo, o trêmulo que você mencionou, que é um trêmulo típico do piano, ele teve que ser reinventado pros instrumentos da banda sinfônica, por exemplo, pros instrumentos de percussão e assim por diante. Então, pra pratica da transcrição, quando é possível, eu procuro pesquisar outras peças que me deem pistas de como transcrever aquilo. Então, nesse caso do Schostakovich para dois pianos, o que eu fiz foi ficar durante um período de mais ou menos 1 ano só ouvindo sinfonias do Schostakovich, de forma que eu conseguisse identificar um estilo de orquestração do Schostakovich que eu pudesse reaproveitar quando eu fizesse a transcrição oriunda dos dois pianos. Então tem essas peculiaridades da transcrição que elas podem ser bastante inventivas também, da mesma forma que os arranjos. Muitas vezes o que acontece, até que se a gente pegar algumas transcrições como as que o Luciano Berio fez de vários autores, ele transcreveu, por exemplo, Schubert, Mozart, Brahms e outros autores, às vezes ele é tão inventivo e tão criativo na hora de transcrever que você fica confuso se é uma peça somente, digamos, do Schubert, ou se ela é de fato um coautoria do Luciano Berio. Então essa é a ideia principal que eu vejo da transcrição musical, que é um processo de coautoria, que como eu falei anteriormente, muito próximo do que acontece com as traduções de textos. No meu doutorado em música eu analisei exatamente isso a partir de uma transcrição que eu fiz do Rudepoema, do Villa-Lobos. Então eu tomei como ponto de partida duas versões do Rudepoema que o Villa-Lobos fez: uma para piano solo que é a mais conhecida e uma versão orquestral, que poucas pessoas conhecem. Então como fazer uma transcrição para banda sinfônica que seja convincente, que não seja simplesmente “ah vou pegar uma peça de orquestra e botar pra banda sinfônica tocar”. Não, não é isso. Além de colocar a peça no repertório da banda sinfônica é interessante que esse trabalho de transcrição tenha uma certa autonomia para de fato ser incorporado como repertório, não simplesmente como uma adaptação, uma coisa provisória, ou até mesmo precária. Não, a ideia é que a transcrição faça jus de ser incorporada ao repertório desse efetivo orquestral, desse meio expressivo.

**G: Esses dias eu estava escutando algumas transcrições de Liszt, por que ele fez um monte e as transcrições dele são tidas como parte do repertório de piano. Como O Moleiro e o Moinho, de Schubert, e toda a série das sinfonias do Beethoven, são peças que só o trabalho de preparar já a tornam do repertório do pianista.**

J: É, pois é! O Liszt é um ótimo exemplo, porque ele de fato faz com que as peças sejam incorporadas no repertório pianístico, porque elas são convincentes do ponto de vista pianístico, não é simplesmente uma mera adaptação de uma peça orquestral. Não. Ele tem uma linguagem que valoriza o piano, que faz com que aquilo seja interessante de se tocar e interessante de se ouvir.

**G: É verdade! Ele traz as texturas, as melodias mais destacadas, tudo pra idiomática do piano.**

J: Exatamente. As vezes coisas extremamente difíceis, como a abertura do Tannhäuser, do Wagner, que eu desconheço uma peça do Liszt que seja mais difícil do que aquilo. São quinze minutos de pauleira o tempo todo. Cada momento é um desafio gigantesco pro pianista, mas que ao mesmo tempo funciona pra mão do pianista. As coisas, mais ou menos difíceis, elas estão embaixo dos dedos, elas não são impossíveis de ser tocadas por causa dessa afinidade com a escrita tradicional do instrumento, que algumas pessoas até chamam de escrita idiomática, né?! Então ele consegue fazer esse tipo de aproximação, por mais que a peça seja difícil de tocar, e assim por diante.

**G: Elas são difíceis mas os artifícios que ele usa já são meio que um consenso nas peças, no repertório. É uma coisa que encaixa.**

J: Sim!

Considerando que fui informado dos objetivos e da relevância do estudo proposto, de como será minha participação, dos procedimentos e riscos decorrentes deste estudo, declaro o meu consentimento em participar da pesquisa, como também concordo que os dados obtidos na investigação sejam utilizados para fins científicos (divulgação em eventos e publicações). Estou ciente que receberei uma via desse documento.

São Paulo – SP, 22 de Abril de 2021



---

Participante: João Victor Bota

## APÊNDICE 3

### ENTREVISTA COM O REGENTE FERNANDO BARRETO

Pesquisador: Gabriel Lopes Brandão  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Sayure Shimabuco  
Participante: Fernando Costa Barreto

Data: 13/05/2021

**G: Você gostaria de fazer uma breve apresentação sua para constar no trabalho?**

F: Acho que o Lattes está bem completo. O mais importante de ressaltar hoje do meu trabalho é a minha pesquisa acadêmica voltada pro repertório luso-brasileiro, principalmente que descreve um pouco sobre esse movimento da ópera portuguesa, esse movimento transatlântico da ópera portuguesa no Brasil, no séc 18, e na projeção do repertório cômico, que é bastante presente no séc 18 no teatro São João também no primeiro teatro da colônia, teatro Manuel Luiz, e tem sido bastante pesquisado hoje pelo grupo Caravelas, tem um grupo fixo de pesquisa luso-brasileiro da Universidade Nova de Lisboa, do grupo Cesem. Acredito que isso seja o mais relevante a ser ressaltado.

**G: É o tema que você está pesquisando no doutorado, certo?**

F: Isso! Estou terminando meu doutorado e fruto deste trabalho é, além de capítulos que contam um pouco dessa projeção do teatro português aqui na colônia no séc 18, eu to também reconstruindo uma ópera, a ópera Demétrio, com texto do poeta Cesário Pietro Metastazio, com música de base do David Perez e de outros compositores e que tem músicas presentes para a cena dos graciosos, que é um evento particular do teatro português e que era bastante apreciada aqui no teatro brasileiro também.

**G: Falando sobre o concerto, gostaria de saber quando você teve o primeiro contato com o Keith Emerson e Emerson, Lake & Palmer. Você já o conhecia antes de fazer esse concerto com a Banda Henrique Marques?**

F: O concerto para Piano do Emerson, Lake & Palmer eu já conhecia há muitos anos, bem antes de eu conhecer de fato o trabalho da banda e conhecer o trabalho progressivo do Emerson, Lake & Palmer e da banda toda. O concerto sempre me inspirou muito, sempre achei muito criativo, tanto na questão estrutural que difere muito do concerto para piano tradicional. Eu fui ter o contato de fato com ele com a possibilidade de interpretá-lo em 2020 com a Banda Henrique Marques, o que também é algo bastante particular pra mim. A banda Henrique Marques tem feito, ao longo desses 10 anos, um trabalho bastante expressivo na interpretação e elaboração de repertórios sinfônicos escritos originalmente para a formação, repertório nacional e internacional, e também tem apresentado muitas transcrições. E nesse âmbito das transcrições eu tive contato, e a banda também, com o compositor João Victor Bota, que você teve contato algumas semanas atrás. E ele é um exímio transcritor, até hoje eu não havia trabalhado com um compositor que tivesse tantos cuidados em lidar com transcrições. Primeiro, eu toquei algumas obras deles transcritas no período do doutorado dele na Cracóvia, obras do Schostakovich, Mozart, Debussy e Saint-Saëns, agora no último ano gravamos uma obra dele também. E aí ele nos apresentou o concerto para piano que ele tinha transcrito, se não me engano em 2012, que havia sido tocado mas não tinha uma gravação ainda muito cuidadosa. E aí ele me ofereceu e foi uma surpresa porque o concerto eu já

conhecia e não sabia que existia uma transcrição pra banda. Então foi aí meu primeiro contato, primeiro interesse de realmente saber, não só conhecer a música do concerto, mas também conhecer de onde que ela veio. E aí fui fazer as minhas pesquisas e, também através dos seus posts nas redes sociais, eu fui me inteirando um pouco mais sobre a obra. Então foi mais ou menos assim que eu tive esse contato. E eu fiquei muito espantado com o trabalho do João Victor, lógico, eu já conhecia o trabalho dele há algum tempo, mas principalmente em cima desse concerto. Junto com a Banda eu já venho executando transcrições há bastante tempo de vários tipos de repertório, e até então, até conhecer o trabalho do João Victor, eu não tinha visto um trabalho tão criterioso em se preservar a textura musical original das obras. Quando a gente fala em transcrições pra banda a gente sempre tenta preservar algo do original. E o que eu acho mais relevante é, às vezes nem preservar os solos exatamente pros mesmos instrumentos, o que é bastante característico nas transcrições gerais, mas sim preservar essa textura, essa identidade sonora. E o João Victor conseguiu fazer isso muito bem, com combinações não muito usuais, que a gente usa na orquestração de banda sinfônica. Então é uma obra bastante particular e tô assim, de fato muito ansioso pra ver como isso funciona com a banda, espero que a gente possa logo experimentar tudo isso.

**G: Você não teve nenhuma oportunidade de passar o som com a Banda em 2020? Já havia começado a pandemia?**

F: Então, em 2020 nós lemos o primeiro movimento com a banda, nós fizemos dois ensaios de leitura. Foi muito interessante em alguns sentidos. Primeiro, foi um ensaio de leitura, não deu pra ter muitas noções, tentamos colocar todos os ritmos no lugar, já o primeiro movimento é bastante desafiador. Tem seções variadas, coloridos diferentes, um trecho que parece bastante o Malambo [Op. 7] do Ginastera, trechos de marcha, parece mais uma marcha inglesa. Enfim, tem colorações diferentes, e a preocupação nesses dois primeiros ensaios era colocar em pé uma estrutura rítmica, as melodias onde cada uma deveria estar e minimamente fazer soar algumas das características típicas da orquestração original. Foi um contato muito rápido, no total foram 3 ou 4 horas de ensaio, mas já foi uma boa experiência. Não deu pra ter uma noção exatamente de como soaria com todos os detalhes, mas já deu pra perceber que ele conseguiu preservar a fidelidade sonora de muitas seções como a gente tem no original, principalmente essa textura equilibrada entre a banda e o piano. É de fato uma briga, não dá pra se equipara muito quando se coloca um solista a frente da banda, geralmente a orquestra de sopros acaba soando muito mais do que a orquestra, a dosagem de dinâmica é bastante diferente pra fazer, pra conseguir fazer esse equilíbrio e ele pensa nisso na orquestração. Não somente tirando a quantidade de instrumentos para que o piano possa soar mais, mas também combinando sonoridades para que a própria massa sonora se contenha em relação à participação do pianista. Então, isso já era bastante claro nesses primeiros ensaios, o que deu mais vontade para todos nós. Nós temos muitos músicos da banda que cresceram ouvindo Emerson, Lake & Palmer, acho que umas 6 pessoas são fanáticas pela obra e estão ansiosíssimas para poder tocar.

**G: O João comentou que essa questão do equilíbrio foi o mais desafiador, que mesmo na orquestração original, a orquestra soa muito mais que o piano. Você acha que a microfonação do piano seria uma boa tática ou seria possível controlar apenas com os instrumentos?**

F: Eu penso um pouco diferente na execução dessa peça em relação aos outros concertos para piano que nós já tocamos. Nós tocamos já com a pianista Glória Raimondi *Rhapsody in Blue*

de George Gershwin, que também não é de fato uma peça totalmente equilibrada. O piano muitas vezes não é o ator principal mas sim um coadjuvante da textura orquestral, em muitas seções ele está acompanhando um solo orquestral em vez de sendo solista de frente. E já havia algumas dificuldades de equilíbrio. Mas conseguimos resolver isso sem microfone, usamos microfone simplesmente para captação de gravação, mas não para amplificação. No caso do Emerson, Lake & Palmer eu acredito que a proposta foi um pouco diferente, quando ele compôs acho que ele já pensou numa amplificação, que é uma prática da banda. Ele usava sintetizadores o tempo todo. Eu acho que ele já estava acostumado ou talvez até pensando nesse piano soando com amplificação, não sendo como um piano erudito, um piano acústico à frente de uma orquestra. Mas de fato eu acredito que há a possibilidade sim da gente conseguir equilibrar isso sem amplificação do piano. Claro, a orquestração do João tem muitos pontos, assim como a própria orquestração original, que preservam esse impacto sonoro mais intenso e que acaba não privilegiando o piano. Mas eu acho que como maestro a gente acaba ouvindo de maneira diferente e também é uma questão que parte muito da direção artística. O que de fato precisa soar mais ou menos em relação ao piano e a orquestra. Na função de maestro nós temos uma certa liberdade para diminuir dinâmicas, “olha, vamos tirar uma quantidade de instrumentos aqui para que o piano apareça”. Conhecendo o repertório concertante para piano e orquestra a gente vê em vários compositores essa defasagem mesmo, esse pensamento muito maior da orquestra em relação ao piano. Então, acho que cabe muito ao regente lidar com isso. Inclusive, na partitura do João eu faço uma bula pra ele do que eu vou alterar nos ensaios, tirando quantidade de instrumentos, alterando dinâmicas, alterando sinais de expressão, articulações, para de fato privilegiar solos internos da banda ou até mesmo o solista, principalmente o solista. Respondendo sua pergunta, eu acredito que sim, a gente não precisa de uma microfonação, acho que com certos cuidados no trato orquestral ao lado do pianista nos ensaios a gente consiga um bom resultado de equilíbrio sem amplificação.

**G: Até pela própria estética do Emerson e da banda, eles são bem flexíveis. Misturam coisas do clássico com coisas do rock. É bem livre o jeito que eles trabalham. Só voltando um pouco, quando você teve a oportunidade de preparar o concerto, foi já em 2020 que o João te mandou a partitura e conversou com você?**

F: Ele me mandou em 2019. Geralmente eu fecho a temporada do ano, 3 ou 4 meses antes dela começar. Então, a temporada 2020 foi fechada entre Agosto, Setembro e Outubro de 2019. E nesse período eu converso com os amigos, solistas, vejo as possibilidades de concerto naquele ano dentro da nossa programação. Nós temos temáticas específicas para cada mês e pra cada série de concertos. E conversando com o João, nós já havíamos tocado algumas obras dele na temporada 2019, ele gostou bastante do resultado, assistiu alguns concertos, e me ofereceu a possibilidade de fazer duas obras. Uma delas é uma transcrição que ele estava terminando, acho que não terminou por conta da pandemia, da Fantasia Coral, de Beethoven. Me ofereceu também o Concerto Triplo do Beethoven que já estava pronta, era uma outra transcrição que ele já tinha feito no período de Cracóvia, que ainda não tinha sido tocada aqui no Brasil. E me ofereceu o concerto para piano, que por questões práticas e estruturais, acabou sendo vencedor nessa escolha.

**G: Uma questão sobre os direitos autorais, você precisou fazer muitos trâmites para conseguir o licenciamento ou encontrar informações? Para mim foi bem difícil achar uma bibliografia disponível, sempre são partituras e livros bem caros, foi bem difícil achar um material para pesquisar.**

F: Então, eu confesso que também tenho essa dificuldade. Tanto que a partitura que eu te envie, a partitura solo, o João comprou fora do país. E nós fomos pra comprar a partitura orquestral para fazer algumas revisões e de fato é muito caro, encontramos apenas uma editora que fornecia, e acabamos não comprando por conta do custo mesmo. Informações sobre a construção do concerto, como que se deu, a própria bibliografia do Emerson também é, como você falou muito cara, difícil de conseguir. Eu consegui um material, até razoavelmente interessante, com um amigo pianista que morou nos Estados Unidos, o [Alan Tonute], que é um pianista aqui da minha região, ele me passou algum material. Eu consegui também com um violinista que é professor numa universidade em Washington, se não me engano, [Raphael Tohauve]. Então, assim, uma coletânea, pego um pouquinho daqui, um pouquinho dali, pra saber como fazer isso. Agora sobre os direitos autorais, confesso que eu não verifiquei isso ainda. Sempre que eu fecho uma temporada, eu mando a programação para o órgão responsável avaliar o que há de fato, que precisa ser pago de direitos. E como a temporada 2020 acabou não acontecendo por conta da pandemia, eles não nos retornaram sobre os direitos, se haveria a necessidade de pagar algo ou não. Mas geralmente há uma isenção, nós conseguimos algumas isenções. Como são obras de compositores que possuem algumas editoras específicas, por exemplo, a Hal Leonard, ou a Leonard Bernstein Edition, que cuida da obra do compositor, esse material é automaticamente taxado e nós temos que pagar direitos altíssimos. Obras mais celebradas, como Carmina Burana, que ainda paga seus direitos, geralmente nós conseguimos driblar um pouco os direitos autorais, executando não a obra completa, existe alguns critérios. Agora no caso do concerto para piano eu não consegui resposta sobre cobrança de direitos autorais, acho que é uma questão que precisamos ver caso a gente consiga interpretá-lo ano que vem.

**G: Só uma curiosidade, a Banda faz parte de algum projeto cultural de Limeira, ou da secretaria de cultura. Como que ela foi formada?**

F: A Banda Henrique Marques é um dos corpos estáveis mantidos pela corporação musical Henrique Marques. A corporação é uma instituição privada que foi fundada em 1860 aqui na cidade. Ela foi fundada por um escravo liberto, chamado Luiz Marques. Ele trabalhava numa fazenda na região de Sorocaba, era violinista e após a alforria ele montou um grupo de música, por algum motivo que não sabemos exatamente, ele veio para em Limeira. Provavelmente em busca de emprego, porque nós temos documentos que definem que ele foi professor de música dos filhos dos barões aqui da região de Limeira, Araras, Leme, Rio Claro. E em 1860 ele fundou a Banda Lira do Oeste. Ele tinha um filho chamado Henrique Marques, quando Luiz Marques faleceu, o filho assumiu a banda. Henrique faleceu por volta da década de 1940. Quando ele faleceu os membros da banda optaram por mudar o nome da banda e torná-lo patrono da instituição. A banda teve outros maestros, o Maurício Verdeira foi o que me antecedeu e ficou 50 anos à frente da banda e eu assumi há onze anos. Desde desse momento a banda tem um convênio com o município. Nós temos duas bandas tradicionais de Limeira e elas tocam no coreto no domingo de manhã, mantendo a tradição de música no jardim comum aqui no interior. Nós temos uma parceria hoje com o município, eles custeiam parte dessas atividades da banda e paralelamente nós realizamos a série de concertos sinfônicos que é mantido pela instituição e não por esse convênio com o município. Todos esses concerto, assim como o Emerson, Lake & Palmer que estamos programando de fazer, é uma série de concertos sinfônicos que acontecem independentemente do poder público. É uma elaboração da instituição em parceria com amigos e empresas privadas que acabam custeando uma parte desses gastos. Além da Banda Henrique Marques, que é o grupo

sinfônico, nós temos uma *Street Band* que tem o repertório mais versátil e toca nas festas, nas recepções e aberturas de eventos. E também temos grupos menores de câmara, para eventos menores como casamentos, formaturas. Uma forma da gente conseguir manter a instituição.

**G: Você comentou que o repertório da banda tem obras originais pra formação e transcrições. Para as transcrições têm a questão de sempre haver uma comparação com a obra original, por exemplo, com os fãs de carteirinha do Emerson, Lake & Palmer. Como que você lida com essas comparações, você consegue fazer uma performance levando em conta a banda e também a obra original, algo que o João pensou muito no arranjo e que também pode ser lavado para a performance?**

F: Então, quando eu tenho que lidar com esse repertório transcrito, que é celebrado de alguma forma, seja o concerto do Emerson, Lake & Palmer ou um programa sinfônico de Queen ou Michael Jackson por exemplo, geralmente no mês do concerto eu faço algumas entrevistas explicando um pouco como se deu a escolha desse repertório. Por que de fato, as pessoas que conhecem obras celebradas vão a um teatro e querem ouvir aquela memória auditiva de um concerto sinfônico que elas assistiram na Sala São Paulo com a OSESP, por exemplo. E muitas vezes elas vão se deparar com uma sonoridade que nem sempre é aquela que ela tem no ouvido. Então, buscando preservar um pouco dessa característica da música sinfônica, que é bastante particular em relação à orquestra, eu faço algumas entrevistas explicando isso. Até posto nas redes sociais, falando um pouco de como foi esse trabalho, a escolha do repertório, qual é a proposta desse concerto. Quando nós tocamos repertórios transcritos com a qualidade do material do João Victor, isso praticamente acaba não sendo necessário, por que as pessoas acabam, de certa forma, sendo atraídas por um colorido diferente, sem perder aquela qualidade do repertório original. E eu acredito que o concerto do Emerson que o João transcreveu vai trazer essa referência. Lógico, na busca de manter uma fidelidade com o que foi escrito no original, eu sempre parto do meu estudo pessoal na criação da interpretação a partir da orquestração original, tanto na construção da sonoridade, nos andamentos, nos coloridos, no equilíbrio entre os solos internos e o solo principal. Então é um conjunto de problemáticas que eu acabo buscando para infringir o mínimo possível nessa referência original que as pessoas têm do concerto. Tive um caso particular, com uma transcrição do João Victor que nós tocamos na abertura da temporada 2019, o Concertino Op. 94 do Shostakovich. É uma peça escrita originalmente para piano e existem algumas transcrições para orquestra, que não foram escritas por ele mas por outros compositores como prática para orquestração, que não são tão interessantes quanto a que o João compôs. É uma peça tipicamente marcial, com cara de banda de concerto mesmo, e que soou brilhantemente. Eu acredito, inclusive ele mesmo considera, que soa muito melhor que as versões para orquestra. De fato, às vezes a música carrega essa referência muito mais presente dos sopros do que das próprias cordas. Agora, quero de fato ouvir como vai ficar o Emerson, Lake & Palmer. Lógico, vamos ter que trabalhar muito para buscar aquela sonoridade, porque quem conhece o Volume 1 do álbum, vai querer ouvir exatamente aquilo. Vai ser um trabalho interessante!

**G: É um trabalho bem difícil, por que tanto as sonoridades como os andamentos do terceiro movimento, por exemplo, são bem exigentes!**

F: E a escrita do terceiro movimento não é tão confortável, digamos assim. Existem seções rítmicas para cordas, que na própria gravação do Volume 1, não é tão perceptível. Por que a articulação das cordas em algumas seções não privilegiam ritmos muito curtos e precisos. Já no caso da orquestração para sopros, como o João escreveu, esses ritmos ficam muito claros e

não precisa de uma quantidade enorme de instrumentos para que isso apareça. Existem pouquíssimos instrumentos tocando tais ritmos e que clareiam muito mais essa cama orquestral. Então, eu acredito que, principalmente o terceiro movimento, com a banda vai soar mais fácil do que com uma orquestra, tudo vai ficar um pouco mais claro. E com isso talvez a gente possa diminuir um pouco o andamento sem perder a energia, eu tenho essa impressão. Tendo ensaiado o primeiro movimento aquela primeira seção, que parece um ritmo do Ginastera, da Suite Estancia [Op.8], soou muito mais claro com a banda e acredito que vai ter um resultado muito satisfatório em relação à orquestração original.

**G: Agora partindo para uma questão mais analítica, sobre a forma do concerto. O segundo movimento tem uma forma ternária bem clara, mas o 1º e 3º movimentos não são tão explícitos. Como você enxerga a forma desses dois movimentos?**

F: Eu não relaciono muito eles com uma identidade formal, como uma forma sonata em si. Eu olho pra ele quase como uma representação cênica, como um ballet do Stravinsky, por exemplo, ou uma obra do Villa-Lobos, que a gente tem temas recorrentes, sem de fato ter um motivo por que ele se ligue a um outro tema. Eu acho que há uma busca nesses dois primeiros movimentos, principalmente no primeiro, em criar condições rítmicas e melódicas para que o piano se comunique com a orquestra através de um ambiente que é típico da orquestra. Não penso neles interligados, acredito realmente que são fragmentos independentes, que de alguma forma o piano faz com que eles se liguem aos temas orquestrais. O piano é para mim um fio condutor que liga ambientes orquestrais diferenciados. E então eu trato isso de maneiras muito particulares, deixa até eu dar uma olhada na partitura, por que eu anotei algumas coisas. A gente tem esse começo, onde ele explora essas tonalidades modulares, esses centros tonais distantes da harmonia. Depois, lá perto do compasso 77, a gente tem uma marcha, que pra mim é praticamente uma marcha inglesa, com uma solenidade inglesa, ritmos curtos, mas ao mesmo tempo não é uma marcha americana pesada. É uma marcha solene e elegante que é muito típico da marcha da orquestra como a *Pomp and Circumstance*, ou como as próprias marchas do [Joseph] em homenagem as Olimpíadas. São marchas de processão elegante. E depois, ele coloca isso um pouco mais pra frente... Perto do *più mosso*, compasso 51, um ritmo muito diferente, um ritmo dos Andes, um ritmo da dança de Malango, que também é presente no repertório orquestral, mas que muitas vezes não faz muito sentido para uma peça pianística solo, ele não escreveu isso para um solo de piano, mas sim para uma fragmentação entre o solo de piano e da orquestra. Então, eu acho que ele buscou aqui se valer de um repertório orquestral e tornar isso uma elaboração do grupo com o piano. Eu vejo dessa maneira e trato, no trabalho de preparo, dessa maneira muito particular. Eu não exatamente qual a formação que o Emerson teve, se ele realmente estudou piano erudito, acho que você pode dizer isso muito mais do que eu sei, mas eu acho que ele teve contato com essas linguagens particulares e de alguma forma ele tentou trazer isso pra cá. No último movimento eu vejo muito essa influência da música contemporânea que eu acho que tem um polo ligado com o rock contemporâneo, que beb um pouco nessa música contemporânea do séc 20, não só dos americanos, ingleses e russos, no caso a gente tem essa sensação polirrítmica que me lembra bastante esse uso do Stravinsky. Então, eu acho que ele busca no concerto de uma maneira geral, transitar um pouco sobre esse repertório que a gente considera repertório clássico de orquestra e colocar um pouco de tudo isso. Acho que cabe ao regente, quando preparar isso, ter um olhar pra essas influências. Onde está Emerson, Lake & Palmer no meio desse repertório clássico orquestral. Uma coisa que é interessante, que eu me relaciono muito com esse concerto, é a preocupação dele em levar pra orquestra algo que seja talvez habitual para a orquestra, o que a orquestra conhece como repertório. Que não fosse



simplesmente uma peça da banda sendo acompanhada pela orquestra, mas sim que a orquestra estivesse dialogando dentro do seu próprio repertório e que o piano fosse uma linha condutora pra ligar essas estéticas musicais. Eu vejo um pouco assim. De fato, existem literaturas que vão elucidar um pouco mais, mas num pensamento muito subjetivo sobre como eu encaro esse concerto.

**G: Nossa, muito interessante! Não tinha pensado dessa forma. São como ambientes que ele vai transitando, porque ele usa tantos materiais que é muito fácil de se perder e uma variedade rítmica incrível mesmo.**

F: Sim! E tem esse segundo movimento que pra mim esse começo é muito barroco, até um pouco contrapontístico, não um contraponto bachiano no sentido amplo da palavra, de uma grande fuga de Bach, mas existe essa preocupação do contraponto das vozes, desses ritmos mais acelerados e essa harmonia que se costura. Não sei se você consegue ver isso na sua parte, não sei se tem a parte do piano orquestral, reduzido. Mas existe essa preocupação da elaboração da harmonia que não é tonal, que de fato tem algo de contraponto aqui. Então não tem como dizer que ele segue uma linha, acho que ele está coletando informações orquestrais de vários períodos. E tem muito aqui, de fato eu não consigo imaginar interpretar o primeiro movimento e ter questões, por conta dele, resolvidas no segundo ou terceiro movimento. São situações muito particulares que tem que ser discutidas independentemente, e a complexidade do concerto está aqui. Lógico, além da dificuldade técnica pianística e orquestral de se interpretar tudo isso, a gente tem também a obrigação de identificar esses polos seculares do repertório orquestral e tentar trazer isso aqui como características muito particulares. O terceiro movimento é um claro repertório do séc 20, esse final quase hollywoodiano. Ansioso pra saber como isso funciona! Na prática a gente ouve e fica imaginando mil coisas.

**G: É interessante! Pelo que estou pesquisando, ele só teve aulas de piano bem novo, na adolescência e ao longo da trajetória dele com as bandas The Nice e Emerson, Lake & Palmer ele fez muitos arranjos e transcrições. Então nas outras obras ele também transitava entre esses vários ambientes e esse concerto é como se fosse um compilado.**

F: Sim, eu acredito bastante nisso! Tanto que esse álbum, que são dois volumes, é muito particular. A gente tem a Fanfarra para um homem comum, do Copland, pensado de uma maneira primorosa através dos elementos que ele tinha disponível dentro do repertório que ele praticava do rock progressivo. E eu vejo o rock progressivo como um precursor, não da música eletrônica, mas dessa música sinfônica colaborativa que nós tanto consumimos hoje, os rocks sinfônicos, os programas sinfônicos das grandes orquestras com as bandas de rock. Eu acho que o trabalho dele abriu essa oportunidade para socializar esse ambiente sinfônico tão elitizado e que fica às vezes inacessível. Acho que ele foi um dos primeiros a levar a orquestra para dentro de um espetáculo de rock. Hoje, todas as temporadas a gente espera gerar algo assim. E acho que ele trouxe isso não da maneira que a gente vê hoje, mas de uma maneira muito primorosa, porque além de socializar esse ambiente orquestral com o rock ele conseguiu dialogar com esse repertório que é típico da orquestra, preservar esse ambiente da orquestra com uma dignidade clássica e se comunicar dentro da arte que ele se propôs a fazer junto com a banda. É primoroso esse trabalho, eu gosto muito dos dois álbuns, apesar de ser apaixonado por outros álbum como o Tarkus, por exemplo, uma das minhas obras favoritas dele. Mas esse álbum diz muito para esse nosso ambiente orquestral sinfônico. E me espanta isso chegar para a banda, que querendo ou não é um grupo não muito valorizado no Brasil, a gente teve a perda da Banda do Estado de São Paulo a dois anos, não temos grupos de

referência nessa área, então somos meio que órfãos artísticos desse mundo sinfônico. E quando aparece um repertório desse com a qualidade com que o João trouxe, não tem como a gente não fazer e saber como isso soa. De fato, isso valoriza muito nosso trabalho, nos prestigia.

**G: E esse repertório do Emerson desmitifica a seriedade da música clássica e a leva pra um público maior.**

F: Pois é, acho que ele enxergou a necessidade de que a orquestra precisava se comunicar um pouco além daquilo que ela foi inicialmente proposta, essa música de elite, mesmo sabendo que hoje nem toda elite gosta de música clássica. Mas ele conseguiu adaptar isso, trazendo para um público dele para que isso se tornasse para todos de alguma forma. Levando em consideração também que o rock progressivo não é um dos estilos mais apreciados, quem gosta de Emerson, Lake & Palmer gosta de Emerson, Lake & Palmer, assim como com outros compositores. Mas todo mundo gostaria de ver Emerson, Lake & Palmer com orquestra.

**G: É um público bem definido! E se não me engano, ele foi o primeiro a levar uma orquestra sinfônica em uma turnê.**

F: Isso é algo muito inovador nos anos 80!

**G: Bem, as questões que eu tinha em mente eram essas. Você gostaria de acrescentar algo mais?**

F: De fato, eu gosto de elaborar as temporadas dos concertos da banda, ou de qualquer outro lugar, de orquestras quando surge algum convite de reger em algum concerto, de buscar levar repertórios assim como o concerto do Emerson, que atrai um público diferenciado, mas que costuma preservar esse ambiente orquestral de uma maneira íntegra. Não só pelo fato de tornar esse concerto mais social, mais público, para que tenha uma visibilidade na mídia, mas para que isso seja comunicado entre todas as pessoas participantes, seja orquestra, solista ou o público. Acho que a orquestra, num sentido amplo, os grupos orquestrais foram criados primeiramente para dar acesso a essa elaboração intelectual dos compositores, isso depois se expandiu para as sociedades. Certamente, a orquestra foi sim por muito tempo um produto de elite, porque não é um produto barato, é um produto elaborado, intelectual que precisa de um grande investimento. Mas há um certo momento no séc 20 que ela precisou sim, de fato, acessar a comunidade de uma maneira geral para que ela também pudesse se perpetuar, porque o custo de se manter um grupo é muito caro e enquanto ele não se comunica com todas as parcelas da sociedade isso acaba ficando cada vez mais difícil. Então, levar esse tipo de repertório torna o grupo próximo da comunidade. E, às vezes eu também penso nesses grupos, nessas minorias artísticas, raramente a gente consegue ter um programa de rock, um rock pesado, rock progressivo e até mesmo heavy metal num concerto com orquestra e que você consegue levar esse público para lá.. Então, fazer um concerto como o Emerson vai atingir uma fatia de público, aqui da nossa região, que ainda não teve o seu repertório de gosto acessado. Quando nós anunciamos o concerto na abertura da temporada em 2020 eu recebi inúmeras mensagens de pessoas da cidade e fora da cidade e inclusive de São Paulo que queriam assistir isso, dizendo que “nunca ouvimos Emerson, Lake & Palmer, sempre ouvimos na infância e nunca ouvimos isso com orquestra”. Isso prova que todos querem assistir uma orquestra ou um grupo orquestral, e eu busco sempre levar isso e atender essa fatia que muitas vezes não é acessada pelo repertório sinfônico. A banda está super ansiosa para executar,

sempre falam nesse concerto! Meu clarinetista sempre é fã de carteirinha e vive gravando o solo do 1º movimento para me mandar. Então, temos um interesse grande não só dos músicos, mas também do público em ouvir esse repertório. Provavelmente teremos outras duas obras do Emerson nesse programa, o João está se inspirando para escrever, vamos torcer para que dê tudo certo! Acho que a banda hoje tem se reinventado nesse ambiente orquestral, buscando trazer um pouco dessa boa música escrita para banda sinfônica. A gente tem compositores brasileiros muito especiais que compõem para essa formação. Infelizmente a gente não tem mais a Banda Sinfônica do Estado como referência, mas esses compositores continuam trabalhando e quando chega esse material pra gente é uma alegria poder executar. Fizemos, nos últimos 3 anos, mais de 20 estreias mundiais de compositores nacionais, sendo várias delas do João Victor, do [Miguel Vila Monte], e jovens compositores da Unicamp. Então, de alguma forma a gente tenta manter o interesse dos compositores e do público de ouvir música para banda sinfônica, mesmo não tendo mais um grupo de referência. Eu acho que esse concerto vai trazer um pouco mais de força pra esse ambiente e esperamos que em breve a gente consiga fazer isso com mais frequência. Não só por conta da pandemia mas também com interesse público e privado de investir nesse tipo de música.

**G: Sim, a banda sinfônica é muito importante para a propagação de repertório, tanto original como de transcrições.**

F: Sim, no Brasil a banda sinfônica deriva dessa banda de coreto, da banda civil que sempre tocou no meio da comunidade e era formada por músicos da comunidade. Acho que a banda sinfônica fazendo esse tipo de repertório não só preserva esse movimento intelectual de composição de música para sopros, mas também ajuda a preservar esse aspecto histórico das bandas, assim como em Limeira a gente ainda tem as Retretas acontecendo de maneira muito singela. De certa forma, as bandas sinfônicas advêm desses grupos buscando acessar o público de uma maneira diferente, buscando acessar o público onde ele está. Tocar só as músicas de coreto acessa uma parcela do público, mas a banda quer continuar sendo o centro, se certa forma, do interesse musical das cidades, continuar cumprindo com esse papel de difusão artística e intelectual. Acho que toda essa combinação entre público, compositores e elaboração de repertórios continua colocando a banda nesse âmbito de interesse. Acho isso muito importante, porque a banda é de fato um grupo de formação nacional, apesar de ter influência europeia, elas tem suas características muito particulares criadas ao longo dos anos, é realmente uma questão muito antiga no país.

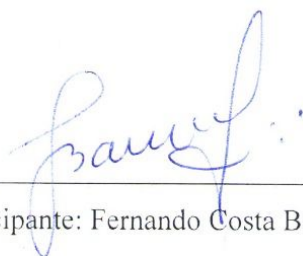
**G: Não sei como tem sido com vocês, mas a atuação no meio digital tem sido muito importante para o Laboratório de Piano USP com um alcance muito maior com as transmissões online.**

F: Pois é, tenho acompanhado isso também com relação à Unicamp. Os concertos da orquestra da Unicamp, quando eram presenciais, tinham uma quantidade singela até de pessoas e depois que migrou para as redes sociais, não só a orquestra, mas outras atividades do departamento também aumentaram muito. E pra gente aqui em Limeira, na banda, também aumentou demais. Nós tivemos um alcance no ano passado de mais de 500 mil pessoas assistindo as atividades digitais. Nós tínhamos concertos toda sexta-feira à noite, transmissões de concertos já apresentados nas últimas temporadas e tivemos um público gigantesco, pelo menos 5 vezes maior do que na temporada 2019 que foi presencial. Então, as redes sociais têm ajudado muito, o alcance e a visualização da banda tem chegado bastante longe e isso tem repercutido muito positivamente no nosso trabalho e na visão desse trabalho em relação a outros grupos.

Acredito que mesmo quando houver a possibilidade do retorno das atividades presenciais, dos concertos e temporadas, nós vamos preservar as atividades digitais que tem alcançado muita gente. Não somente pelo número mas também pela difusão do trabalho, é muito bacana ver o seu trabalho chegando longe, a sua interpretação como pianista e meus grupos também chegando mais longe. É uma forma da gente conseguir acessar muito mais da comunidade do que a gente conseguia nas salas dos nossos departamentos ou num teatro fechado. É indiscutível todas as questões negativas da pandemia, mas, por esse ponto, as artes têm conseguido sobreviver.

Considerando que fui informado dos objetivos e da relevância do estudo proposto, de como será minha participação, dos procedimentos e riscos decorrentes deste estudo, declaro o meu consentimento em participar da pesquisa, como também concordo que os dados obtidos na investigação sejam utilizados para fins científicos (divulgação em eventos e publicações). Estou ciente que receberei uma via desse documento.

São Paulo – SP, 10 de Maio de 2021



---

Participante: Fernando Costa Barreto

## APÊNDICE 4

### ENTREVISTA COM O COMPOSITOR DANIEL DORFF

Researcher: Gabriel Lopes Brandão  
 Advisor: Prof. Dr. Luciana Sayure Shimabuco  
 Interviewee: Daniel Dorff

Date: 15/05/2021

D: So you're performing this piece. That must be so much to learn.

**G: Yeah. It's really nice though. Well, thank you very much for having me and accepting the invitation.**

D: Oh, my pleasure.

**G: It's really great to be to meet someone that has met Emerson personally, studied his music. I'm a big fan of ELP. And as you know, I'm a senior piano performance student at University of São Paulo. And I get your piano transcription for my research, and well, if you don't mind, I will be recording so I can transcribe later. And well, I also found your website with some information. I see that your music as a composer is also played a lot in recitals. And you work for Theodore Presser. So if you don't mind, could you make a brief introduction of yourself?**

D: Okay, well, my name is Daniel Dorff. And I am primarily a composer. I originally was a saxophone and clarinet player, and went into composing. I was in high school from 1970 to 74. Which means that when I was in the stages of really learning about music and deciding to make a career out of it, the Beatles had just broken up. That was the biggest influence on my years then I was just learning classical music. Classical, let's say maybe from Bach through, well by later in high school through Stravinsky, but originally more traditional and then I learned about the 20th century. But in the early 1970s, after the Beatles, there was Led Zeppelin that was so fascinating. Those rhythms, you know, there was Jethro Tull. And because I was a wind player, listening to Ian Anderson's flute playing was really something. I learned flute just to play in a rock band to play some of those songs. There was Yes. Which really stayed with me as I think what I listened to the most of all that era. And there was first there was a group called The Nice, which was Emerson, before he teamed up with the other players. And The Nice, I'm lucky that I had some friends who were interested in that kind of music because I wouldn't have discovered it. It wasn't on the radio. But Keith Emerson was playing all these wild Fantasias on classical themes. And it was interesting. And so he stole the bass player and singer away from King Crimson. That was Greg Lake, who had just started King Crimson. And got Carl Palmer from I think he played in Atomic Rooster, which is not a well known group. But when you put Emerson together with Greg Lake, who is such a beautiful singer and a great songwriter, it was very complimentary to each other that it wasn't competition, because Keith didn't really sing. And Greg was not into being a show off instrumentally so it was a perfect combination for them to help each other. And that first album was so much classical music, it didn't say Janáček Sinfonietta on Knife Edge, it just was. And it didn't say the Barbarian was written by Bartók. So people just thought they were listening to rock and roll that was interesting. And little by little, you know, we would discover it. And then it wasn't until about five years later. Well, I think Pictures at an Exhibition came next. That had a big influence on a lot of people in my school about listening

to Mussorgsky or Ravel. But then, years later, when I was in college, I heard that there was this other album called Works where everybody got one side to themselves, and it included Fanfare for the Common Man. And this [shows cover of Emerson's Piano Concerto] Well, except it didn't, you know, but it had that orchestra piece. And I never heard it on the radio, I think I listened to it and was interested. But you know, I'm in college then, learning about everything else and didn't really notice that much. So, what leads to this happening is I did my graduate school at University of Pennsylvania, which is in Philadelphia, because George Crumb was teaching there and [George Rotberg] was teaching there. And it was in a big city and near other big cities, so it was a good place to study then. And when I finished there, I started looking around for a part time job before I thought about what to do next. And Theodore Presser had a big retail store in the Philadelphia area. So I sent my resume to see if I could work in the retail store. Never even thinking about that there was, upstairs from the store, this great publisher that had PDQ Bach, and it had Charles Ives, and it had a lot of living composers. And so I sent in my resume, and they said, Well, we don't need anybody, but we'll let you know if we do. And then about a month later, the head of the publishing said, we often hire freelance proofreaders. Would you be interested in doing that, and I was really into music calligraphy and editing and studying and it was the right kind of personality for me to be interested in. So I took the test. And they said, okay, we want you. And I started proofreading just as freelance they would send jobs to my apartment. But little by little, they would give me more and more work and more responsibility. And then I started working part time in their office, preparing publications and helping out with the graphics and so on. And learning more and more from the people who were experienced, you know, I was fresh out of graduate school. And they could tell I was really enjoying it, like working on a publication and then seeing it come into print and that I was so so careful with all of my own music to make sure that I always gave people things that were accurate, and the page turns worked, and they were accused on the parts. So it'd be easy to play that. I knew how when I cared about making sheet music work well. And then I could apply that to what they were publishing. So one day, the editor in chief turned 65 and said, Okay, I'm retiring, you want my job? And I said, Wait a second, you know, and you said, You didn't realize who's been training you all this time? I was so naive. I had no idea that this was, and I wasn't sure because I didn't want a regular job. I wanted to be a musician, but it's hard to get any job. And so I started that in 1985. And Presser is, as you might know, especially back then, one of the main activities was distributing other publishers, or being the United States representative for other publishers. Back then it was very strong with the French. We represented [Iran]. So we had a lot of Ravel copyrights, for instance. And, conversely, Roberto Barry, they represent us in South America. So you mentioned the arranger of the band version of this. Probably that's who he went to, as the Brazilian representative, or whatever country in South America, it was to get the permission because they represent us. So what I didn't know about then. Until I sort of discovered by accident that Presser represented the rentals for this piece, for the Keith Emerson piece, which I didn't really get the connection. But it turns out that we distributed a British company that was called United Music Limited, which was a British company with a lot of good British and French publishers. And Keith had gone because he's British. He had gone to United saying, Would you be the publisher of my piano concerto? and United said, you know, there's going to be more market in the USA than there will be in England. And we work closely with Presser, we represent each other. Why don't you ask Presser, in that way the activity will be centered in the United States. And United will still be the British representative. So Presser just became the rental agent. And they gave us the parts that John Mayer had made for that recording, which were fast copying for the recording session. You know, everybody used ink. And like anything else, there were various levels of care and

beauty in the typing with ink. And there was a solo piano part even though Keith played it, there was a copied out solo piano part. That is what went into the studio, but I think he changed it while they were recording. I know he changed some of the orchestrations while they were recording, because the score doesn't always match the recording. And so Presser had this messy solo part that had come from John Mayer. And as a young employee, I kept on saying to the people in charge, you know, why don't we see about making a two piano version? Just like if it was a Bartok concerto or Ginastera concerto. Sometimes sounds like Ginastera in the last movement. But why don't we take this more serious? Well, Emerson owned it. So why don't we ask Emerson or his company, if they would like us to be in the middle of making a formal two piano version just like any other Piano Concerto? So the people at Presser said, Well, sure, you know, if they want us to do it, we'd be glad to be the company to do it. But it will be their decision and their cost because they own it. So for a number of years, I never got any answer. I wrote to the office where the royalties went and the business went. And I didn't know how to get to Keith and I figured it was going to a business office and did not tend to pass. But then in the late 90s, the internet started growing a lot. You don't remember you weren't born, you were a baby. But there were these bulletin boards that some people called it Usenet. And there are a lot of fan clubs that had email. And so I wrote an email into one of these Keith Emerson fan clubs, and said, I'm writing from the publisher of the concerto. And we would like to make a two piano version, but we need to talk about it with Keith. Does anybody know anybody who knows people who work with him so we can get the message? I got a phone call five minutes later. Not not from Keith, I got a phone call from a guy named Will Alexander. Will was his main business manager. I think that he programmed the synthesizers also. He was the head of the road crew that would bring around all the equipment when they went on tour, and pianist and neighbor and all that. And Will called me up and said, Let's talk and I'll get you in touch with Keith. If I think it's something he'd be interested in I'll get him in touch with you. So I talked with Will, and he said sounds like something that would be great. Because Keith would love to have more action. It just, you know, depends on all the details. So we all talked a little bit and it turns out by coincidence that they were just about to go on tour. Keith was living in Santa Monica which is near Los Angeles and I think he lived in London and Los Angeles back and forth. And so they were about to go on tour in the United States coming to Philadelphia, like a week or two later. So Will said, Do you want to go see their concert? And then I'll get you a backstage pass and you and Keith can meet and talk about it after? Like, what I'd like to go? Yes, of course. So I checked the other day. Here's the ticket! [shows the ticket for the concert] it's September 11 1997. I went to see Emerson, Lake and Palmer at the Tower Theater. And now they're all in their mid 50s. And in terrific shape, they sounded just like they did on the records. They played the entire Tarkus side one. And I thought, how can anybody memorize all of that, and especially in action, so when I got backstage, I asked him, and he said, Well, for one, we've played it so many times. But he said, you know, in those days, we did drugs a lot. We got drunk a lot. And we had a lot of problems with our health. And we smoked tobacco. He said, Now that we're in our 50s, and we're touring, and Carl Palmer has to play all those drum parts with all the... he said, we live completely clean, we have a nutritionist, and we all run five miles a day together. So that nobody can be lazy. We keep our eyes on each other, so that we can do this and still sound good. And he said it maybe would have been harder at first to have that type of discipline. But it felt so good once they got going. And they felt so proud of themselves to be able to play that well. 30 years later, well 25 years later, and to memorize Tarkus, also. So I also found this: the backstage pass. So after the show was over, they just let me backstage. And I didn't realize he attracted really tough audiences, motorcycles, leather chains. That's who went to see Keith Emerson. And they were all told now Keith is meeting

with his publisher. You can't see him. And they were getting upset because they had traveled all over to see the Philadelphia show. But so that was the only time I ever met Keith in person. And we talked about my idea. And I had a lot of questions like, we had the orchestra score, because it was that, you know, I was fortunate to be at presser and I was listening to the works LP compared to the orchestra score. And so, where the differences were, and had questions and questions about how it was played. Now, I had never suggested that I would do the addition. I said Presser should, if Keith wants to do it. I didn't know how able he would, because he's not formally trained. You know, and his musicianship is unbelievable. But I didn't know how he felt about notation and details and listening to the orchestra. But I thought maybe John Mayer would or if he's got other friends who would do it. But he said, you know, talking about the music with you, you know the piece better than I do, do you want to do it? And I said, I would have to show you the piano part because I'm not a pianist. But the one thing I promise I would be good at, is getting all the notes right. But also thinning it down, because you need the second part to be playable. It's not a conductors study score. And it's not like a you know, sometimes with band they'll make a three line score. And a lot of composers have trouble making piano reduction because they don't want to leave anything out. But then the pianist can't play it. So the pianist decides what to leave out. And well as a pianist, you've probably accompany your friends on other instruments. You know if you play the Tchaikovsky Piano Concerto sorry, if you played the Tchaikovsky Violin Concerto with a pianist, you know, you don't have 15 fingers. You leave at some counterpoint you leave at some octave doublings and I was used to doing that. And I had done some reductions for [Ellens Willick] and some of my own pieces and was used to it. And Keith said he would, you know, be very eager to be playing through whatever I did and so on. So we figured out all the agreements, I got to work on it. And from time to time, I would send Keith, what I was doing which back then, I was only working in pencil. And I would mail him what was in pencil and he played over the phone and I thought, Oh, my God, Keith Emerson is giving me this private little concert over the phone, and no one else will ever hear it!

### **G: A fan working with his idol!**

D: Oh, yeah! It made me think about. I grew up in New York. And baseball was really big in New York, because we had the New York Yankees and the New York Mets. And my father grew up there. And he saw all the great players. And we would oversee these stories, like, Mickey Mantle was a kid watching Babe Ruth. And that was his hero. And then he got to play on the Yankees standing next to Babe Ruth on the field, you know. And I felt like, this is like a god to me. And here I am collaborating with, you know. It was so exciting. It's funny because my life is in classical music. But I'm used to meeting famous like, I study with Chrome and I met Carter a number of times. To me, they were just people I admired. But when I met Keith Emerson, and I met the guys some Steely Dan. It's like, it's a different world. I was just a little fanboy. I don't know why, but there's something more, I guess I couldn't understand what they do as much. Or maybe because they're famous to everybody. So getting back to the piece, I did it all. At the same time that we were talking about, what do we do with this? Now that we're going to have it? and Keith was talking with Rick Wakeman, about a tour that both Keith and Rick wanted to go on as a two piano series. I think Billy Joel and Elton John were already doing the way that they did with the two piano players and they play each other's songs together. And so Keith and Rick thought they could do the Rick Wakeman stuff like the Six Wives of Henry the Eighth, do that with two pianos. Do some of the Ambersons pieces for two pianos and this would be perfect. To have Wakeman play the orchestra part. Or maybe even the other way around? You know, having Wakeman being the



soloist. But Wakeman had a heart attack and then Keith's mother had cancer something like that. And they never were able to get it together. Keith apparently was working on a second concerto. I know he talked about it a lot. And I don't know how far he gotten with it. But I've never heard it played with the two pianos. But once we had it, it was a lot easier to promote. Because Did you ever see the old manuscript version before this?

**G: No.**

D: Yeah, it was not inviting, like, you know, we don't sell it anymore. Because why would anybody buy that when they can buy this? And so at the same time, and now I'm working in the Presser office. So I said to our person in charge of promotion, there's probably some piano players who like Gershwin, and who like other types of jazzy American or crossover kind of music, who might be really interested in playing this with major orchestras. Who could get that? And I said, you know, there's this guy I've heard of, Jeffrey Beagle, who plays a lot of Gershwin. He just recorded Leroy Anderson concerto. And that's all I know about him, but he seems like somebody who might be interested in this type of music. So we emailed Jeff, and he wrote back right away, Jeff loves anything that will help him get on stage and publicity and, and he's not shy at all. And he was very eager to do it. He didn't know the music. He didn't really know much American popular music because he was so into, let's say, the real standard repertoire, and then the American things like Gershwin, but he was fascinated to learn about it, you know, he listened to the record and liked it. And he said, Send me the music. So I sent them what I had. He called the next day! I mean, literally within 24 hours. He played the entire solo part over the phone. It sounded great! He was such a fast learner. And he said, You know, there's some editing things like left hand right hand in the solo part. Do you think the Keith would let me talk to him about how maybe we can tweak the solo part? So I wanted to be a little bit careful that that wasn't insulting to Keith. But Keith loved it. And he and Jeff became friends forever. They went on tour together later. Or, you know, Keith sometimes want to see Jeff play it

**G: I found four recordings of Jeffrey. One with Keith on the stage too. Very nice.**

D: That's the one. It's called the South Shore Symphony, I think.

**G: Yeah, I think Yeah.**

D: Yeah. That's the only one I saw on YouTube. You mean? Yeah. Are there other YouTubes with Jeffrey?

**G: I found four recordings, one with Keith on stage and other three just Jeffrey and orchestra.**

D: I have to look harder, because I know. There's one from Buenos Aires. And I think it's two different YouTubes of the same performance. One from the audience and one from a close up camera. And I saw there's one with a Japanese woman is the soloist and it's an Italian orchestra. Primavera. I think is her first name.

**G: Well, I noted it here, one from 2011, with this Coast Symphony. One from 2014 with South Shore Symphony, and 2014 with Brown University with Paul Phillips conducting.**

D: That's the LP or the CD, is the one with brown. Yeah,

**G: And from 2015 with Sheboygan, Symphony Orchestra, and Kevin McMahan conducting.**

D: Oh, I have to look harder on YouTube than. Is there one you like the best of all those?

**G: Well, I didn't listen very carefully to every one of them. But, well, I don't know.**

D: It's a hard question. Because, I mean, I asked myself that. And for 20 minute piece for, you know, like the Brown University Orchestra. None of them are performance majors. That's just a regular school for sciences. And Paul Phillips likes new music. And he's a friend to Jeff. And Jeff always plays it well, but the orchestra is not so great. And I'd like the Buenos Aires one a lot. But the recordings are sort of funny for the microphone. So there's still room for the best, I think. Jeffrey would love to get a real major orchestra to play it with. I think he could get it in England, maybe more easily than here.

**G: A studio version, yeah? Well, it's really, really nice to know you grew up with Emerson's music.**

D: Well, so tell me more about what you do and how this came up.

**G: Well, I'm in my fourth year of piano performance. And in 2020 this band, a wind band from the city Limeira, was looking for a pianist to play this concerto because they... João Victor Bota, he transcribed it for a band in 2012. And after that the piece was left and João talked with this Limeira band to play some transcriptions of him and they were choosing on some Beethoven transcriptions and the Emerson too. And they decided to do the Emerson concerto. But they didn't have a pianist. So they ended up talking with my teacher. And she said that I would play it well.**

D: Do you play a lot of Ginastera?

**G: Not a lot, but I really like his music. And I loved the concerto, when I first heard, and I didn't know Emerson or *Emerson, Lake Palmer*. I got to know it through this opportunity to play the concerto. But then the pandemic came, and we couldn't go with the concerto. So I chose to make my final paper about it, because I was already studying. And so I continued to study it. And when the pandemic is over, probably we could play it with this transcription that João has made.**

D: And you have a piano at home?

**G: I have this digital piano.**

D: Is it 88 keys?

**G: Yes. And I also have an acoustic piano. But it's kind of old. I have to fix some things. But when I received the concerto to study, I received the 2-piano version that you made. And for my final paper I would like to make a recital with the two piano version because**

**of this pandemic situation, the band wouldn't be possible. And that's why I contacted my colleague to make this version.**

D: Yeah, well, I think recording the two piano version. I've never heard it. I don't think anyone put any on YouTube or on a record. It should be playable. I mean, the goal was that the second piano part was playable. If you're good with the software, you could play both parts and record yourself, you know, on two screens.

**G: But it would be really hard.**

D: I'm sure especially for a piece like this.

**G: Yeah, but it's possible.**

D: Because the tempos are steady. Yeah, I think it would be easier than romantic because he could have a quick track and just stick with it. But it would be twice as much to learn, right?

**G: Yes! Well, can I ask some analytic questions about the concerto?**

D: Sure, you can ask. I'll try to answer.

**G: Well, the first is about the form, I can see that the second movement is very clear a ternary form the part A, B, and A again. But how do you see the first and third forms? It could be seen like a sonata, or a rondó. Or, it would be more like independent sections with some characteristics. I also see that there's a lot of compositional techniques and different materials like pentatonic octatonic. So how do you see the first and third?**

D: Well, let me answer the other order. I love the piece, but it has a weakness to some people that it has so many different styles back and forth. And that keeps it interesting in some ways, but not as... Sometimes in English language music analysis, we say organic, meaning, like Brahms, that a piece is about itself, it has all one kind of DNA. And it's all one story. And this is sort of the opposite, that it opens up. And it's sort of 12 tone, and it's a fugue. And then suddenly, it sounds like Elgar and then it sounds like Bernstein. And I think... I didn't ask him. But I think that he had so many different types of orchestra music that he liked. And it was his one and only orchestra piece to write for his first chance that he wanted to do everything and didn't have, you know, he had a genius imagination, but not good discipline, maybe. You know, where's Tarkus is very tight. It's like that organic kind of thing. The songs have similar motives, and so on. And so I think he has so many ideas here that it became juggling them back and forth. In a way that's like Mozart, because except that Mozart with so much style, but Mozart will have so many motifs, you know, Beethoven, I think Beethoven once said, Mozart has so many different themes in any piece of his, I could have spent my entire life only writing the themes that he had in any one piece, because Beethoven was so organic. And with Mozart, it was like a juggling act that, you know, this thing, this thing, this thing, but I can keep it all interesting. And so maybe that's more of what Keith did, but the harmonic style was also changing. So you know, he said some the program note it's classical forms or whatever, but maybe. You know, it's a classical Concerto in the sense that there's a fast movement and then a slow movement, and then a fast movement. That's sort of more repetitive and less develop, like a Rondo, whereas. So in that large sense, it's like the traditional kind of concerto. But I think, you know, like Rhapsody in Blue, and lots of other

tongue poems that what makes it work is not a standard form that has a name. It's just a lot of little interrelationships that don't really have a formal domain because it is an irregular pattern.

**G: Yeah, it's like the piano connects everything. Yes?**

D: That I think the slow movement sounds British all the way through. Or more than the others.

**G: It's contra-punctual, and almost Baroque. Right?**

D: Yeah. Yeah, a lot of it must seem Handel or Purcell, maybe. And then I think the last movement maybe is the most like Keith Emerson. The Rock and Roll Keith Emerson. And also the most like Ginastera. I think that Keith was very influenced by the Ginastera Sonata, the first Sonata. To me, it's so fascinating because there's so much of South American folkloric music in that. And Ginastera himself was completely European in his family and ancestry, but his ears are completely South American, since he lived in Argentina. But Ginastera often said that Bartok was his favorite composer. And you can hear it like, when you listen to Ginastera, especially the earlier pieces, there's so much of a kind of folk music with melody and rhythm, but also the chromaticism, the octatonic scales, and the minor third modulations and the dissonance, that a lot of that is a lot like Bartok. So with Ginastera, putting those two things together, and then Keith Emerson, influenced by Ginastera, he sort of became exposed to all of that through the way the Sonata inner presents it. I think Keith grew up as a jazz player, and then learned about other classical music. So that's all in here. And, I think, didn't ELP do the last movement of the first Ginastera Piano Concerto?

**G: Yeah, I love that version!**

D: Yeah, so if anybody thinks that it's an exaggeration that he was interested in Ginastera, it is not because he played it. Yeah, recorded it. I think they played it live a lot. And that's a lot like that Bubble Bubble Bubble bubble, you know, the opening of the Emerson, last movement. And so yeah, I don't know, do you feel that way too, that the last movement sounds more like Emerson, Lake and Palmer, the way that Keith wrote for his own group. And it could be that after writing all the other music, he got the orchestra out of his system, and went back to being himself. And just John Mayer orchestrate what he wrote is if he were writing it for the band, I don't know, I didn't ask him.

**G: I have one specific question about some octaves in the third movement. Well, it is in measure 87. In my version, both hands stay really together.**

D: Alternate. Yeah. That's from the 19th century, right. Don't you see that in Brahms and Schumann? Liszt would do that.

**G: But the first and second beats stayed this way, really together. And the others kind of go apart? So...**

D: You think it's missing an octave sign?

**G: Yeah. Could it be?**

D: Let's see. D, F. So they're in the same register. Okay, so it would be the first two beats. Now, I wonder if it's missing an octave sign? At the very beginning of 87, right for two beats? Yeah. You know, I'll ask Jeff Biegel. Have you listened to recordings? Maybe they fit?

**G: Listening, I think it's missing an octave mark. Because it's really nice to play when you put it apart an octave. But together, it's really tricky.**

D: You know, the more I look at it, I'm sure you're right. Because everything stays that way. And it's where the octave jumps. So that probably is just a mistake. We'll fix it on the next printing. Thank you!

**G: Thank you!**

D: You know what, you could also listen to Keith, to the original record.

**G: Yeah, I listened a lot. I really, really liked.**

D: So, Keith is playing that octave?

**G: Listening, I think it's an octave.**

D: Yeah. Now you've got to be right, because that's the kind of mistake that's easy to make, when just something is missing. Do you have any other corrections because I'm good to make them?

**G: Well, just curiosity about the pedal marks. There are just a few. And could it be freely explored by the performer?**

D: Yeah, I'm sure. You know, a lot of piano composers don't like putting them in, you know, do you know Lowell Liebermann's music?

**G: No.**

D: He's an American composer who writes a lot of piano music and is a pianist himself. And he almost never has pedal. But when you hear all these pieces, there's a lot of pedal going on. And he said, Oh, it's so obvious. I don't want to insult anybody by saying you know, if you have all these slow quiet arpeggios, it has to be pedaled. I don't agree but, he knows what he's doing. And he gets a lot of recordings.

**G: Well, I use the pedal instinctively. As I think it's playable, right?**

D: Yeah. So you might be curious. I'll write it down you can see... So gargoyles is a suite for solo piano. That I think that's the most played piece of his. I'm sure there's many of them on YouTube or other places. And then he has 11 or 12 individual Nocturnes that are short pieces that are all full with this texture with quiet arpeggios and he doesn't write the pedal.

**G: I noted it here. I will listen.**

D: He has some concertos and lots of chamber music. But once you start, YouTube will lead you everywhere else.

**G: Yeah, definitely.**

D: So other questions?

**G: Specific questions, I think it's all. So, as you said, this 2-piano version was never played, never recorded.**

D: Not that I know of, I guess somebody somewhere must have played.

**G: Yeah, I guess we will discover how it sounds.**

D: Yeah. Oh, well, if you do perform it, share it to the world. And, you know, it would be fascinating.

**G: I think it was the principal questions I had in mind.**

D: Okay. Well, yeah, if you think of more just, you know, write to me, and if there's leftover questions.

**G: Well, do you have some thoughts about how Emerson dealed or would think about the classical and popular music? Because he often composed with the classical pieces for ELP and The Nice. So how, how do you see this mixture?**

D: Yeah, it's a really interesting question because he, I think, number one, he was an entertainer. You know, not in popular music, but in classical music, some composers, number one is to explore or do something new. And they might hope that people like it. And Keith was a real rock and roll star, he wanted to be, you know, that he would walk on stage dressed wild. And I think in the early days, they would have like the strap, a clear rope, on his back and lift him up in the air, or lift him and the piano up in the air and he would play up in the ceiling and then upside down, and then you know that it was like going to the circus. Maybe there's that song The Show That Never Ends. I don't know if that's about the way that they used to play. But it was about being theatrical and crazy and not looking dignified, like the classical concert work. But I think his musical imagination was so sophisticated that thinking back to... Alright, so The Nice. There was that album called The Five Bridges, and one called... not Elegy... There was another one. Do you remember what I'm thinking of it? It had a picture like it looked like you were on Mars, because it had red dirt in it. And in some of the music was regular pop music. There was a Bob Dylan song that they changed to the Bernstein America. Yeah, he went crazy on that. But stucked in Rachmaninoff's C sharp minor Prelude in the middle. And there was Sibelius, some music from the Karelia suite. And Brandenburg became the Brandenburger, just to have fun with it. And maybe it was to have music that he could use his piano technique or, you know, use them on keyboards. So he could play piano and synthesizer or organ and be doing all these different things. I would have loved to have seen him and Rick Wakeman together because I think Wakeman was the opposite. Wakeman seems like he was probably shy off stage and just would rather just sit and play the piano and hope people like it, explore things. But I'm glad that they were interested in each

other's work, which makes sense because it was all combinations, you know, different instruments and types of music, and Bach. Everything comes back to Bach, right?

**G: Right! I also love when Emerson put Chopin's Etude Op. 10 on Memory of an Officer and Gentlemen. I love the way he uses the Etude. I think it's genius. Wow. Well, that's what I had in mind. So I thank you very much. That was really nice hearing!**

D: I thank you! One word I know in Portuguese is "Obrigado".

Considering that I have been informed of the objectives and relevance of the proposed study, of how my participation will be, of the procedures and risks resulting from this study, I declare my consent to participate in the research, as well as agree that the data obtained in the investigation will be used for scientific purposes (disclosure in events and publications). I am aware that I will receive a copy of this document.

São Paulo, State of São Paulo – Brazil, April 28<sup>th</sup>, 2021

A handwritten signature in black ink, reading "Daniel Dorff". The signature is written in a cursive style with a horizontal line underneath it.

Participant: Daniel Dorff

## ANEXO 1

### NOTA DE PROGRAMA ESCRITA POR EMERSON

#### PROGRAM NOTE

The PIANO CONCERTO N° 1 was borne out of a series of variations inspired by the English countryside; particularly the home I had at that time which was grand early Tudor and formerly owned by Sir James Barrie (author of Peter Pan). An annex to the main house presented a huge barn studio where my nine-foot Steinway concert grand awaited, always demanding an attention I could not resist. The piano's sonorities would ring out inspiring me while attracting wild birds to nest in the beams.

During its composition I incorporated many vehicles (along with the occasional tractor), while the use of the 12-tone scale (sometimes in fugal style, along with baroque and leaning towards atonal) played a part also. Presented in traditional form, the concerto tells a different story of nature's cycle – from its joy, destruction, and in the block chords of the third movement to an optimistic triumph.

I've always enjoyed improvisation. As this is my piano concerto I've only left two rooms for the adventurous soloist. (1) In the cadenza at the end of the first movement over the left-hand ostinato figure, bars 281-315, returning to the printed score in 316 to end the cadenza. Note that it is important to keep the left-hand ostinato going while improvising with the right. (2) In the third movement, bars 98-109, improvising based on what is there while maintaining the same flowing romanticism, as long as one can find one's way back home to reach the important exit at bar 110.

Love, Peace and Music,  
Keith Emerson.



## ANEXO 2

### E-MAIL ENTRE DANIEL DORFF E KEITH EMERSON

Daniel Dorff <ddorff@danieldorf.com>  
09/05/2021 12:15 - Para: Gabriel Brandão

Hi Gabriel - Today I'm looking through my old email accounts, and found this following correspondence which you might find interesting. It was a response to Keith asking by phone if the solo piano part in the 2-piano version could help fill the orchestral texture and counterpoint in the orchestral interludes. Keith and I mostly worked by phone so there's not much email history.

Will Alexander was Keith's manager in a way - Will lived next door and helped keep Keith organized; he was also the road manager for the tours, and I think programmed the synthesizers. I'll tell you more about that next weekend, and here's the email I found.

(RW refers to Rick Wakeman, as Keith was hoping they could tour together including this in a 2-piano show playing each others music)

---

To: emersonics@beachnet.com  
Subject: progress  
From: ddorff@danieldorf.com (Daniel Dorff)  
Date: Sat, 22 May 1999 20:41:52 GMT

Hi Will,

Today I got back to work on the Concerto following what we've discussed about integrating the soloist into orchestral passages.

It seems that the beginning few minutes of the concerto is the only section that needs this reworking. I've done that and will send new pages Monday, but I'd love to hear from Keith (or you) that we're on the same wavelength first.

Here's the rundown:

\*\*\*\*\*

MVT I

1-34: I've totally reworked the pencil draft, as a fugue for two pianos. All the counterpoint is there now.

35-43: I put the clarinet solo (and nothing else) in Piano 1, with all sustained chords in Piano 2

44-58: I put the triplet line in Piano 1, and the eighth notes in Piano 2. This will make the rhythm more fluent too.

59-68: I kept this section all in Piano 2, since it fits fine, and also so the solo entrance at 69 is fresh

110-120: seems best to leave soloist out for a brief rest and fresh entrance afterward

186-195: seems best with soloist resting and accompanist as is - part of the drama of the piece is alternating the texture

227-241: The accompanist can cover everything, and it's good pacing to leave the soloist out before the long cadenza (in fact, in a KE/RW tour, this is a spot where RW can make his own detour first before the KE cadenza, if they want to open it up that way).

## MVT II

1-14: The accompanist can take everything except for octave doublings. This section is so leisurely an interlude, that to have both pianos going at the beginning seems too intense, and again it would make it less special when the soloist enters if he was in from the start.

## MVT III

47-54: In the many short passages like this, the duel between pianos seems better as is.

177-192: The soloist could fill in the missing octave's worth of chords here and that could increase the fullness. But at this point in the drama, isn't it better to have the soloist out a bit? I'll leave it as is for now, but it's Keith's call whether to add it.

Will, I'll wait till I hear from someone about whether this scheme is OK, then I'll send a fresh set of pages for the first 68 bars.

Best wishes,  
Daniel Dorff  
Composer-in-Residence, Haddonfield Symphony  
[www.danieldorff.com](http://www.danieldorff.com)

## ANEXO 3

### NOTA DE PROGRAMA DA EMESP TOM JOBIM

<https://emesp.org.br/noticias/banda-sinfonica-jovem-do-estado-interpreta-obras-de-varias-vertentes-da-musica-inglesa/> acesso em 02/07/2021.

#### **Banda Sinfônica Jovem do Estado interpreta obras de várias vertentes da música inglesa**

29 DE AGOSTO DE 2012

Uma seleção de obras que abrange várias vertentes da música britânica do século XX compõe o repertório que a Banda Sinfônica Jovem do Estado, grupo ligado à EMESP Tom Jobim, escola do Governo do Estado de São Paulo e da Secretaria da Cultura, vai apresentar em concertos nos dias 8, às 21 horas, e 9 de setembro, às 17 horas, no Memorial da América Latina.

As apresentações, com entrada gratuita, contarão com a participação especial do pianista Paulo Braga, coordenador artístico-pedagógico da Santa Marcelina Cultura.

O concerto tem como destaque o Concerto para Piano, n. 1, de Keith Emerson. O compositor foi tecladista da banda de rock progressivo Emerson, Lake & Palmer. Nos anos 1970, em que a banda estava no auge, eram comuns em seus shows releituras da música clássica. Esta mescla de rock progressivo em moldes de música erudita está presente no Concerto de Emerson. A peça contará com solo de Paulo Braga.

Completam o repertório obras originais para banda sinfônica: Expresso do Oriente, de Philip Sparke, que retrata o serviço de trem de longa distância de mesmo nome que, no seu ápice, ligava Paris a Constantinopla (hoje Istambul), Segunda suíte para banda militar, de Gustav Holst, que utiliza uma série de canções folclóricas britânicas, e Paris Sketches, de Martin Ellerby, em que cada movimento é uma homenagem a uma parte da capital da França.

#### **PROGRAMA**

##### **Philip Sparke**

Expresso do Oriente

##### **Gustav Holst**

Segunda suíte para banda militar

##### **Martin Ellerby**

Paris Sketches

##### **Keith Emerson**

Concerto para Piano, n. 1

(arr. João Victor Bota)