

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

# As práticas de reelaboração musical

Flávia Vieira Pereira

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes - Área de Concentração: Musicologia - da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Doutor.

Versão corrigida. O original se encontra disponível na Unidade que aloja o Programa

Orientador: Prof. Dr. Fernando H. O. Iazzetta

São Paulo  
2011

# Banca Examinadora

---

---

---

---

---

Dedico este trabalho

aos meus pais,

João Pereira Filho e Eudete Vieira Pereira, com amor

e a Tica, minha inspiração.

# Agradecimentos

À Deus, pela força e energia que possibilitaram a realização deste trabalho.

Ao Prof.Dr. Fernando Iazzetta, meu orientador, por incentivar e acreditar na proposta deste trabalho, pelas valiosas indicações bibliográficas, além do apoio, paciência e dedicação, ao longo de toda esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda, pela amizade, pelos comentários e contribuições importantes no exame de qualificação, além dos conhecimentos compartilhados na classe de *Concepções Harmônicas do sec. XX*.

Ao Prof. Dr. Paulo de Tarso, pelas relevantes sugestões e contribuições no exame de qualificação, além do constante incentivo.

À Prof. Dra. Marisa Rezende, pelo carinho e amizade, pelas decisivas contribuições compartilhando generosamente seus conhecimentos ao longo do trabalho.

À Ilya São Paulo, meu amigo e irmão, pela contribuição nas questões harmônicas.

À Jasson André, pelo apoio nas edições de partituras e nos inúmeros exemplos musicais.

À meus pais, pelo amor e ajuda constante em todos os momentos da minha vida

À Silleni Lemes, pelo apoio e carinho.



## **Resumo**

Este trabalho tem como principal objetivo realizar um estudo das práticas de reelaboração musical relacionadas aqui como: transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase, promovendo um resgate de sua valorização e estimulando sua expansão. Para isso, serão abordadas questões teóricas, históricas e estéticas acerca dessas práticas discutindo sua importância e utilização, buscando também um suporte teórico em outras áreas como a literatura. Além disso, serão feitas observações no sentido de perceber como se procedem estas práticas que são abordadas teoricamente, de maneira geral, como sinônimas, mas que na prática apontam para a possibilidade de existir procedimentos diferentes classificando os diversos termos em categorias distintas. O trabalho ainda traz como proposta, a realização de uma reelaboração, (orquestração do *Choros 5* de H. Villa-Lobos) observando de que forma poderiam ser aplicados na prática os procedimentos observados anteriormente.

**Palavras-chave-** reelaboração, transcrição, arranjo, textura, timbre.

## **Abstract**

The main goal of this Doctoral Thesis is to carry out a study of different musical practices listed here as re-elaboration: Transcription, orchestration, reduction, arrangement, adaptation and paraphrase. As a secondary goal we aim at promoting the recovery of these practices and at encouraging their expansion. For this, we shall raise theoretical, historical and aesthetic issues about re-elaboration in music, discussing their importance and usage, seeking for theoretical support in other areas such as literature. Although such practices are often treated as synonyms, our research points to different procedures that can lead to their classification in specific categories. This work also brings the realization of re-elaboration, (the orchestration of, Heitor Villa-Lobos, *Choros 5*) in which we apply the theoretical procedures previously investigated.

**Key-words-** re-elaboration, transcription, arrangement, texture, timbre.



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	3
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>1.1-Definição e Panorama Histórico</b> .....	11
<b>1.2-Aspectos Funcionais das Práticas de Reelaboração Musical</b> .....	19
<b>1.3-Direitos de autor</b> .....	24
<b>1.4-Original X Reelaboração</b> .....	27
<b>1.5-Reelaboração musical e Tradução literária - um paralelo</b> .....	35
<b>Considerações</b> .....	41
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<i>A observação das práticas de reelaboração musical</i> .....	43
<b>2.1 Transcrição</b> .....	<b>48</b>
<i>2.1.1-Obserações gerais</i> .....	53
<i>2.1.2-Obserações específicas</i> .....	57
<i>Meio instrumental ; Timbre; Textura; Sonoridade; Articulação; Dinâmica.</i>	
<i>Considerações</i> .....	88
<b>2.2 Orquestração</b> .....	<b>90</b>
<i>2.2.1- Obserações gerais</i> .....	92
<i>2.2.2-Obserações específicas</i> .....	96
<i>Meio instrumental ; Timbre; Textura; Sonoridade; Articulação; Dinâmica.</i>	
<i>Considerações</i> .....	123
<b>2.3- Redução</b> .....	<b>125</b>
<i>2.3.1-Obserações gerais</i> .....	130
<i>2.3.2-Obserações específicas</i> .....	134
<i>Meio instrumental ; Timbre; Textura; Sonoridade; Articulação; Dinâmica.</i>	
<i>Considerações</i> .....	173
<b>2.4 Arranjo</b> .....	<b>175</b>
<i>2.4.1-Obserações gerais</i> .....	181
<i>2.4.2- Obserações específicas</i> .....	186
<i>Aspectos estruturais- Estrutura formal, harmônica, melódica e rítmica</i>	
<i>Aspectos ferramentais-Mudança de meio instrumental, textura, timbre, sonoridade</i>	
<i>Considerações</i> .....	214
<b>2.5 Adaptação</b> .....	<b>216</b>
<i>2.5.1- Obserações gerais</i> .....	219

<i>Considerações</i> .....	221
<b>2.6 Paráfrase</b> .....	<b>223</b>
<b>Considerações finais</b> .....	<b>226</b>
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<i>A realização prática de uma reelaboração musical</i> .....	231
<i>Choros 5- Versão original</i> .....	233
<i>Choros 5- Versão orquestral</i> .....	259
<i>Considerações finais</i> .....	281
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>Conclusão</b> .....	<b>283</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>297</b>
<b>Anexos</b>	

## Introdução

A prática de reelaborar obras de um meio instrumental para outro diferente já era comum no período da renascença, onde a música instrumental com frequência consistia em transcrições da música vocal. Até o final do séc. XVIII observa-se que a relação com a prática de reelaborar através de arranjos, transcrições, etc., acontecia naturalmente como um tipo de especificidade da música.

A partir do século XIX, a vida musical sofreu transformações de enormes proporções que afetaram o pensamento musical e conseqüentemente suas práticas. No entanto, as práticas de reelaboração musical, tão difundidas ao longo da história da música ocidental, chegam ao século XX desgastadas, bastante questionadas principalmente na música erudita, transformando-se num campo para reflexão e discussão de nossas posturas frente às novas relações com a música.

Muitos podem ser os motivos por trás desta prática, um deles a necessidade de se ter repertório para determinada formação. Como um exemplo, no decorrer do século XX, a música de câmara tornou-se um foco importante propiciando novas formações instrumentais, gerando uma busca por repertório, motivando compositores a escreverem novas peças, e também abrindo caminho para transcrições e arranjos.

Assim, este trabalho tem como objetivo refletir sobre as práticas de reelaboração musical selecionadas aqui como, transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase<sup>1</sup>, promovendo um resgate não da prática em si, pois estas continuam em andamento, mas da valorização destas práticas incentivando e estimulando sua expansão através de sua utilização de forma ativa.

A discussão sobre a prática de reelaboração musical tangencia algumas questões como, por exemplo, o confronto do original versus o arranjo, ou transcrição, a funcionalidade destes e direitos de autor, além do conceito de obra e suas relações com essas práticas. Estas questões serão refletidas ao longo do trabalho, pois fazem parte de toda a problematização que envolve as práticas de reelaboração musical e que têm suscitado maiores discussões atualmente.

---

<sup>1</sup> - Estes termos foram selecionados como sendo práticas de reelaboração musical a partir de alguns critérios, como, maior ou menor grau de afinidade com o original e serão abordados no capítulo 2.

Além disso, esperamos propor uma reflexão no sentido de superar alguns preconceitos que acabaram por levar essas práticas a certa exclusão dentro do meio da música erudita ocidental, nos impedindo de perceber o real valor desses procedimentos.

Para que serve um arranjo, ele só existe para cumprir alguma função? Qualquer obra pode ser adaptada? Existem critérios e parâmetros que precisam ser mantidos para garantir uma boa transcrição? Quais? Existe diferença entre esses termos? Essas questões e tantas outras fazem parte desta pesquisa e serão pontos de constantes reflexões ao longo deste trabalho.

Dessa forma, podemos começar com uma primeira questão que suscita uma ampla discussão: Qual tem sido o lugar dessas práticas dentro da vida musical erudita? Um arranjo, por exemplo, não poderia ser simplesmente visto como mais uma prática musical, sem ter que ser justificado dentro de um horizonte funcionalista?

De um lado, podemos comentar a postura de Adorno que na obra *O fetichismo na música e a regressão da audição*, apresenta estudos sobre o novo tipo de escuta gerada pela recepção musical através de pelo menos dois fatores: a tecnologia e o arranjo. Para ele, a audição regrediu, permanecendo em um estado infantil gerado pela postura de requerer sempre soluções mais cômodas e exigir a repetição do que já é conhecido. O ouvinte se acomodou ao hábito de escutar somente o que lhe era oferecido e conseqüentemente, ocorreu uma perda de sua capacidade de livre escolha consciente da música. (Adorno, 1975:44).

Ao longo desse texto, Adorno ataca duramente as práticas de arranjo colocando que o objetivo do arranjo é tornar assimilável a “grande música”, ou seja, as pessoas conseguem digerir com mais facilidade os clássicos “arranjados”. Para ele, os arranjos não só necessitam serem justificados, como os arranjadores inventam diversos motivos para os justificarem:

Depravação e redução à magia, irmãs inimigas coabitam nos “arranjos” que passaram a dominar permanentemente vastos setores da música. A prática dos arranjos estendeu-se e ampliou-se continuamente nas mais diversas dimensões. Primeiramente apodera-se do tempo.(...) Em segundo lugar, a técnica do arranjo se converte no princípio da colorística. Os novos fazedores de música fazem arranjos com toda música de que podem apoderar-se, a não ser que algum intérprete famoso os proíba. Se no campo da música ligeira os arranjadores são os únicos músicos dotados de alguma formação, isto só pode levá-los a se sentirem vocacionados a manipular os bens da cultura com muito maior desenvoltura. Invocam toda espécie de motivos para justificar os arranjos. No caso das grandes obras orquestradas alegam que o arranjo contribui para o barateamento da execução, ou então,

afirmam que os compositores têm uma técnica de instrumentação imperfeita.(...) (Adorno, 1975:83).

Mais adiante, parece que Adorno limita o arranjo a um tipo específico de prática de reelaboração: “a prática de arranjo provém da música de salão. É a prática do entretenimento elevado, que toma emprestada a exigência de nível e qualidade dos bens da cultura, porém transforma-os em objetos de entretenimento, do tipo das músicas de sucesso” (ibid:85).

Sem dúvida, podemos entender que existia e ainda existe um tipo específico de arranjo ao qual Adorno se refere que é ligado à indústria cultural, sendo utilizado como ferramenta de manipulação de massa. Parece inclusive, que atualmente estamos tão mais refêns desse sistema que até mesmo Adorno se surpreenderia.

Entretanto, não podemos deixar de mostrar que as práticas de reelaboração musical não se resumem somente a isso. Diferente do pensamento de Adorno nossa intenção é mostrar que a prática de arranjar, transcrever, adaptar, pode ter muito a nos dizer sobre o que é fazer música.

Nosso questionamento encontra um ponto de partida na perspectiva do musicólogo Peter Szendy<sup>2</sup>. Este autor será determinante para a elaboração deste trabalho que irá apoiar-se em três de suas obras que tratam esse tema: “*Musica Prática*” (1997); “*Écoute, une histoire de nos oreilles*” (2001) e “*Arrangement-Derrangement*” (2007). Para Szendy, o arranjador é um músico que escreve sua escuta. Szendy nos propõe perceber um arranjo, uma transcrição, como sendo uma espécie de crítica, não uma crítica objetiva, descritiva, mas sim uma forma de escuta crítica do arranjador: “O arranjador é alguém que assina suas próprias escutas de uma obra” (Szendy, 2001, p. 54).

A possibilidade de observar um arranjo ou uma transcrição como uma nova escuta poderia nos mostrar a amplitude da experiência musical nos colocando frente à perspectiva de permanente re-configuração desta experiência e, conseqüentemente, de nossas próprias escutas. Se substituíssemos o termo escuta de Szendy pelo termo interpretação, não poderíamos dizer que o arranjo se torna então uma espécie de escrita da interpretação? Ou seja, o arranjo ou a transcrição sendo como um registro escrito de uma interpretação específica, ou de uma escuta que não se contenta em ser passiva.

Assim poderíamos perceber a experiência de uma reelaboração musical, independente das funções que ela possa vir a ter, sendo vista como a expansão de uma

---

<sup>2</sup> Peter Szendy- Nascido em Paris é musicólogo, professor de estética e filosofia na University Paris Ouest (Nanterre). [HTTP://www.eurotopics.net](http://www.eurotopics.net).

experiência da música através da transformação do original. A possibilidade de se ter uma escuta dupla, diversificada entre a obra original e a obra reelaborada, nos faz perceber a multiplicidade da realidade musical. A escuta de uma reelaboração nos mostra o quanto uma obra pode ser flexível, expandida através de uma orquestração, ou condensada por uma redução para piano, por exemplo.

A idéia de reelaborar uma partitura original revela uma possibilidade de constante manipulação de um material, de sua transformação contínua, inerente a qualquer música no sentido de ser a música uma arte em movimento. Pensar um arranjo ou uma transcrição como sendo a transferência de uma idéia musical para outros meios, pode nos abrir a capacidade de remodelar nossas escutas tornando-as também mais flexíveis.

No entanto, este tema apresenta entraves consideráveis, pois a partir do século XIX e no decorrer do séc. XX, a prática de reelaboração musical através de arranjos e transcrições, entre outras, acabaram por sofrer um declínio em função de diversos fatores que serão observados ao longo desse trabalho.

Podemos, entretanto adiantar que a condição de “obra-prima” que avança pelo século XX, muitas vezes como algo “inviolável”, “perfeito”, levando o intérprete a buscar uma execução “autêntica”, “correta”, pode muitas vezes, deixar de lado um pensamento crítico que poderia inclusive ser estimulado através das práticas de reelaboração musical.

Também parâmetros como timbre e textura estão ativamente presentes na música do séc. XX como elementos importantes na elaboração da composição. Esses parâmetros estão presentes também na prática de reelaboração musical apresentando ambigüidades que levantam alguns problemas como, por exemplo: de um lado, temos a diversidade nas formações instrumentais hoje, levando a uma necessidade de formação de repertório que faz das reelaborações, possibilidades reais de execução; por outro, essas possibilidades tornaram-se questionadas pelo fato de que timbre e textura, justamente por terem se tornado fundamental no pensamento composicional, principalmente nas obras do séc. XX, não poderiam ser transpostos para outro meio instrumental.

Dessa forma, estes aspectos ao se tornarem elementos fundamentais na estruturação do pensamento composicional da música contemporânea, provocaram nas práticas de reelaboração musical obstáculos que merecem ser refletidos.

No entanto, acreditamos que timbre e textura, por terem se firmado como aspectos importantes no pensamento estrutural, podem propor ao arranjador fundamentos semelhantes aos da obra original, porém através de novas formações e combinações



sonoras. Com isso, as questões de timbre e textura tornam-se desafios a serem enfrentados. Dessa forma, essas práticas, mesmo sufocadas, vêm se mantendo presentes e veremos como elas têm se desenvolvido.

Esses questionamentos vão de encontro a uma prática que vem fazendo parte de minha vida profissional, pois atualmente sou professora de regência, música de câmara e prática de orquestra do Departamento de Artes da UFMT. Venho desenvolvendo um trabalho com a “OCDA- Orquestra de Câmara do Departamento de Artes da UFMT”, uma orquestra formada por alunos e professores, na qual faço a direção e regência, além de arranjos, orquestrações, adaptações, entre outros. Portanto, estas reelaborações surgem de uma necessidade constantemente presente trazendo questões de ordem prática no sentido de montar repertório a partir do instrumental que possui em mãos a cada semestre. Com isto, exercito o lado prático aliado aos aspectos criativo e reflexivo, como já aconteceu em minha dissertação de mestrado “A prática da regência na Música Brasileira Atual”. Esta já refletia de perto minha experiência como regente do Grupo Música Nova (1992-1998), e buscava um embasamento que permitia fundamentar decisões interpretativas, explicitadas e “resolvidas” através de um conjunto variado de conduções práticas.

Dessa forma, este trabalho busca estudar as práticas de reelaboração musical propondo pesquisar prováveis diferenças entre elas, promovendo e estimulando a valorização de sua expansão. Vale comentar que esta pesquisa não tem a intenção de propor métodos de arranjo ou tratados de orquestração, e sim, fazer uma observação desses termos buscando através destes procedimentos um caminho para execução e interpretação de obras diversas, além de discutir questões inerentes aos processos teóricos e práticos da música.

Assim, o trabalho será separado em quatro capítulos distintos nos quais estarão sendo observadas, refletidas e discutidas questões inerentes ao processo de reelaboração musical, bem como a criação de uma destas práticas no decorrer da pesquisa. O processo de transcrição, arranjos, etc., será comentado detalhadamente, discutindo questões relativas à técnica da instrumentação e orquestração, timbre, textura, etc. e sua aplicação prática de acordo com problemas específicos apresentados em cada obra.

O primeiro capítulo trata da fundamentação teórica do tema construída a partir de leituras, reflexões e abordagens históricas e estéticas sobre as práticas de reelaboração musical. Neste capítulo estão presentes observações e discussões sobre

estas práticas e suas condições na música hoje. Com isso, surgiram questões que abrangem aspectos como originalidade, funcionalidade, direitos de autor, além de reflexões sobre o conceito de “obra”. No último tópico são trazidas reflexões feitas a partir de analogias entre tradução literária e reelaboração musical.

O segundo capítulo será dedicado a estudar cada um dos termos selecionados como práticas de reelaboração musical (orquestração, transcrição, redução, arranjo, adaptação e paráfrase) no sentido de investigar como se procedem estas práticas que em geral são vistas nas obras de referência como sinônimas umas das outras, mas parece que na prática, hoje em dia, há diferenças entre elas. Assim, a partir de pesquisa teórica juntamente com a observação em obras reelaboradas iremos realizar uma confrontação entre teoria e prática.

A literatura será uma grande aliada para avançarmos numa discussão teórica sobre determinados conceitos musicais referente às práticas de reelaboração musical. Na obra “Tradução e Adaptação” do autor Lauro Maia Amorim, por exemplo, ele discute sobre a existência ou não de limites entre essas duas práticas literárias. Amorim sugere que os limites são tênues entre as práticas de tradução, adaptação e/ou versão, e não há uma unanimidade teórica quanto à possibilidade de delimitação objetiva. Nosso trabalho tampouco tem intenção de conceituar ou delimitar objetivamente cada um dos termos de reelaboração musical, porém iremos propor uma observação prática que possa mostrar prováveis diferenças entre algumas categorias. Através de prováveis diferenças e semelhanças entre as categorias buscamos perceber determinados contornos a partir de procedimentos distintos utilizados por cada uma delas.

Dessa forma, este capítulo será dividido em sub-capítulos onde cada um deles abordará uma reelaboração específica com um repertório pré-estabelecido. Após isso, espera-se que esta pesquisa possa contribuir para um registro dessas práticas, buscando mostrar alguns contornos que possam delineaada uma destas práticas, elementos que contribuam para suas especificidades.

O terceiro capítulo destina-se à realização de uma das categorias dessas práticas, a orquestração do *Choros 5* de Villa-Lobos. A intenção é observar o processo de construção de uma reelaboração e como poderiam ser aplicados os conceitos que serão levantados no capítulo 2.

O último capítulo trará a conclusão buscando elencar um conjunto de prováveis registros teóricos advindos das diversas conduções práticas observadas através da realização de reelaborações musicais.

Através desta pesquisa espera-se contribuir para maior expansão nas possibilidades de atuação dentro deste campo.



# Capítulo 1

## 1.1- Definição e Panorama Histórico.

Começaremos nossa abordagem acerca das práticas de reelaboração musical apoiados nas definições encontradas para o termo *arranjo*, pois diversos dicionários e enciclopédias da música ocidental comentam da prática de reelaborar uma obra por meio da definição de forma ampla e variada de *arranjo*, termo usado largamente para definir a prática de reformulação de uma composição musical. Em diversas definições pesquisadas o termo arranjo acaba compreendendo outros, como: adaptação, transcrição, orquestração, versão, redução, entre outros, tornando-se assim, sinônimo do que estamos considerando como reelaboração ou reescritura musical. Por essa razão traremos aqui algumas definições do termo arranjo que serão complementadas por outras no subitem específico.

Na enciclopédia *Larousse de la musique*, pode ser encontrada a seguinte definição para o termo “*Arrangement*”:

“Transcrição de uma obra musical para um ou vários instrumentos diferentes daqueles para os quais ela tem sido inicialmente escrita. A adaptação de uma obra sinfônica para uma orquestra de câmara é um arranjo, da mesma forma que uma transcrição de um solo de clarineta para um violino, é outro tipo de arranjo. As reduções para piano de obras sinfônicas ou de óperas são igualmente arranjos” (Larousse, 1971: 143).

Esta citação confirma o que dissemos acima: transcrição, adaptação, redução, são tratadas como sinônimos de arranjo. Inicialmente, acreditava-se encontrar conceitos próprios e individuais para cada um dos termos, porém eles aparecem com conceitos entrelaçados de forma bastante abrangente, como pode ser visto.

Assim, embora todos estes procedimentos mencionados representem uma prática de reformulação, ao longo dessa pesquisa os mesmos serão analisados na intenção de perceber em suas especificidades elementos que possam contribuir para possíveis diferenças entre estes procedimentos. Longe de querermos conceituar ou delimitar categoricamente cada um destes termos, até porque, eles possuem seus conceitos entrelaçados, porém na prática existem diferenças que nos instigam a uma observação minuciosa.

Ampliando nossa busca na tentativa de definições mais específicas, o termo arranjo encontrado no verbete escrito por Malcolm Boyd, no *The New Groves Dictionary for Music and Musicians*, também aparece no sentido amplo, de forma generalizada englobando todas as outras formas de reelaboração. Ele apresenta a seguinte definição para *Arrangement*:

“aplica-se a toda música do ocidente de Hucbald a Hindemith, desde que cada composição envolve a reorganização dos componentes melódicos e harmônicos básicos e constantes, onde estes podem ser entendidos como pertencentes à série harmônica ou escala cromática. Num sentido mais estrito, mas ainda amplamente compreendido, o termo arranjo pode ser utilizado por toda peça de música baseada sobre, ou na incorporação de um material pré-existente. Assim, a forma variação, o contrafactum, a missa-parodis, o cantus firmus, implicam em certa dose de arranjo. Num sentido comumente utilizado entre os músicos, entretanto, a palavra pode ser compreendida como sendo a transferência de uma composição de um meio a outro, ou como uma elaboração (ou simplificação) de uma peça com ou sem mudança de meio instrumental.” (Boyd, 1980; I: 627).

No início da definição, o arranjo é colocado de maneira ampla, generalizada, sendo parte inerente à obra, como um fazer musical, ou seja, desde que existe a obra, existirá o arranjo como sendo a organização e disposição dos componentes internos da música, o arranjo como parte funcional do processo da composição musical. Porém, essa definição inicial, de tão ampla, nos parece um tanto quanto vaga, além de que, nosso interesse no termo arranjo vem não só no sentido de elaboração, mas também como reelaboração.

Mais adiante, no entanto, a definição parece restringir de certa forma o arranjo a outra maneira de dizer a mesma coisa, reduzindo o termo arranjo a uma questão de transferência de meios. Nosso interesse ao longo do trabalho busca chegar a uma definição que consiga alcançar um sentido mais profundo na intenção de resgatar a força própria de um arranjo, ou de uma transcrição. Na introdução do trabalho esboçamos algo que fala das práticas de reelaboração como crítica, escuta, interpretação...

No início deste capítulo comentamos também sobre os termos reelaboração e reescritura musical que a princípio pareciam ser sinônimos. Porém, no III Simpósio de Sonologia realizado na ECA-USP em maio de 2008, o compositor Silvio Ferraz apresentou um trabalho no qual tem abordado questões de reescritura musical que definiu como:

“ A reescritura é simplesmente tomar um trecho de música de outro compositor, uma frase, uma seqüência harmônica, um timbre, e copiá-la de modo irregular, arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grandes retardos e antecipações, esticando algumas passagens.” (Ferraz, 2008: 44).

Podemos observar que o termo reescritura apresentado pelo compositor Silvio Ferraz, distancia-se do que estamos considerando como práticas de reelaboração musical. Estas são práticas que surgem a partir um material pré-estabelecido e que não têm a intenção de tornarem-se obras originais, embora possam buscar maior autenticidade, elas acontecem como numa sobreposição de espelhos, ou como forma de exercício se dobrando sobre si mesma.

Nesse sentido, a prática de reelaborar requer uma reflexão não apenas em relação aos problemas que a mudança instrumental produz como, à possibilidade de se preservar a coerência e a proposta contidas na obra original, ao mesmo tempo em que procura sua própria autenticidade.

### *Panorama Histórico*

O interesse comercial tem tido uma participação importante especialmente desde a impressão da música. Segundo D. Grout, em “História da Música Ocidental”, os editores desde Petrucci<sup>3</sup> em diante tem procurado pela recompensa financeira através de publicações simultâneas da música em diferentes tipos de arranjos (Grout, 2001:187). No séc. XVIII o mercado inglês estava inundado de arranjos de peças vocais, de peças de música popular, e outras para todo tipo de flauta (Boyd, 1982; I: 627).

Historicamente falando, alguns elementos de arranjo estão presentes no tropo e na cláusula medievais, mas o mais importante tipo de arranjo do período que vai até 1600, é a tablatura para teclado ou alaúde da polifonia vocal (ibid, p. 629). Alguns dos primeiros exemplos de arranjos para teclado são do séc. XIV e estão presentes em manuscritos como os de Robertsbridge e Manuscrito Faenza. As transcrições dos originais vocais feitas para tablaturas eram bastante elaboradas na parte superior tornando-se inconfundivelmente instrumental em concepção e esta característica permanece até o final das tablaturas para teclado. O (ex. 1), mostra um trecho do moteto

---

<sup>3</sup> Ottaviano Petrucci- Nascido em veneza em 1498, foi o primeiro a editar música impressa.

*Adesta –Firmíssima Allelluya Benedictus* de Roman de Fauvel e sua versão para teclado da mesma passagem.(Ibid: 628).

Ex. 1) -Ex. extraído do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians- Arrangement*

Até o final do séc. XV arranjava-se para alaúde e teclado, canções polifônicas, motetos e até missas inteiras (Brenet, 1981: 51). As tablaturas proliferaram na Alemanha, Itália, Espanha e França, através da música impressa e também da ampla disseminação dos instrumentos no séc. XVI. Uma vasta literatura de peças similares foi arranjada para alaúde e vihuela e muitas estão publicadas no livro de Petrucci em 1507. A função do alaúde como um instrumento de acompanhamento é exemplificada em inúmeros arranjos de música polifônica nos quais todas as partes vocais são transcritas para instrumento, resultando numa canção solo com acompanhamento de alaúde (Boyd: 629).

Sendo assim, vale à pena levantar aqui um questionamento interessante no sentido de que: Não poderia o arranjo de obras polifônicas para as tablaturas no teclado ou alaúde, ter dado origem a uma das formas musicais mais importantes do período barroco que foi a melodia acompanhada? Ou seja, a partir de um determinado tipo de prática (transcrever para teclado ou alaúde as partes vocais), surge um novo tipo de estrutura composicional. Sabemos que as tablaturas para alaúde e teclado que começaram a exercer uma função de acompanhamento, foram importantes na passagem da textura polifônica para a textura harmônica no início do período barroco originando um novo tipo de forma musical. Assim, seria interessante pensar na possibilidade de um caminho inverso, ou seja, o arranjo como propulsor de um novo gênero, a melodia acompanhada.

Essa prática de transportar a música vocal para instrumentos continuou, porém o interesse pela música instrumental de todo tipo, que foi uma característica marcante do período barroco, trouxe novos tipos de arranjos no qual a música vocal não estava envolvida. No séc. XVIII era comum os compositores realizarem arranjos de obras



dos demais. Bach deixou dezesseis arranjos para clavicembalo baseado nos temas dos concertos de violino de Vivaldi, e seis para órgão baseados nos trabalhos de Vivaldi, Telemann e Alessandro Marcello. Ainda transformou o concerto para quatro violinos de Vivaldi para quatro clavicembalos, além de obras de outros compositores (Boyd, p. 630). Outro aspecto comum naquele período era o de reaproveitar material próprio de obras anteriores em composições de estilos e períodos completamente diferentes. Bach e Handel trabalharam amplamente com essa prática (Brenet, 1981: 51).

Ainda no século XVIII, embora Haydn também utilizasse dessa prática (possui três versões diferentes de uma mesma obra *Die Sieben letzten Worte unserer Erlosers am Kreuze*- como peça orquestral em 1785; um quarteto de cordas em 1787; e como um oratório 1796), a figura chave foi Mozart que fazia muitos arranjos a pedido do Barão Von Swieten, um entusiasta da música barroca (Boyd: 630). O autor F. Dorian (*The History of Music in Performance*) também comenta esse assunto colocando que este nobre, amante da música, planejou dar uma série de execuções dos oratórios de Handel na corte de Viena. Mozart foi apontado como o regente desse empreendimento, depois da morte de J. Starzer, que já havia feito arranjos das partituras de Judas Macabeus para esses concertos. De maneira geral, Mozart preservava as vozes e as partes de cordas fielmente, porém alterava as partes de sopros à maneira clássica, com mais individualidade que na partitura barroca de Handel. (Dorian, 1999: 87).

A natureza dos arranjos durante o séc. XIX foi determinada por dois desenvolvimentos de acordo com M. Boyd: um foi o interesse pelo colorido instrumental que já vinha evidenciando-se no séc. XVIII; e o outro foi o crescimento do piano como um instrumento tanto de concerto, como doméstico (Boyd: 630). Esses fatores, aliados à noção da criação musical como uma entidade inviolável, fizeram com que muitos compositores realizassem suas próprias versões. Isso inclui segundo o *The New Groves Dictionary for Music and Musicians*, os arranjos de Beethoven do concerto de violino para concerto de piano; a segunda sinfonia para um trio com piano; e posteriormente alguns trabalhos de Brahms (Ibid: 631).

O piano foi elemento importante no desenvolvimento da prática musical do séc. XIX, como foi comentado, pois favorecia a execução doméstica através do piano vertical (de armário), que surge por volta de meados do séc. XIX e é rapidamente introduzido no mercado para venda através dos fabricantes que às vezes, eram também editores como o caso de Playel na França e Clementi na Inglaterra. Por meio desse

estímulo, a música amadora<sup>4</sup>, segundo M. Chanan sustentou o negócio dos editores de música. A expansão do piano serviu para promover uma das aventuras comerciais de maior sucesso na época que foi a música de salão ou a sucessão de arranjos de óperas e sinfonias, trazidas não só para dentro das casas, em família, como também em lugares públicos através do piano solo, duos, trios com piano, além de diversas outras combinações (Chanan, 1989: 26).

J. Massin, em *História da música Ocidental* complementa, comentando que durante o sec. XIX começa a estabelecer-se uma divisão nítida entre duas tendências no campo da música: uma mais popular, mais acessível voltada para uma arte mais agradável e humorística como a ópera cômica a música de salão de dança e entretenimento que começava a despontar como uma “mercadoria musical” que era utilitária e tinha como “função”, distrair o público que apreciava a novidade; a outra se delineava como uma arte mais exigente e profunda que era apreciada por um público mais restrito. Massin comenta que essas duas tendências foram denominadas como “música ligeira” (mais fácil e comercial) de um lado, e “música séria” (mais elaborada, erudita) de outro (Massin, 1985: 664).

De acordo com D. Grout, existiam aqueles músicos que viajavam tocando seus arranjos e transcrições para piano por toda a Europa como é o caso de Liszt. As inúmeras transcrições ou arranjos de Liszt foram segundo Grout, muito úteis no seu tempo, pois deram a conhecer peças musicais importantes a pessoas que tinham pouca ou nenhuma oportunidade de entrar em contato com obras originais; além disso, a transposição de obras orquestrais para piano revelou novas potencialidades desse instrumento (Grout, 1999: 600). Além das transcrições para piano das nove sinfonias de Beethoven, incluem-se também entre os trabalhos de Liszt muitas canções de Schubert, a Sinfonia Fantástica de Berlioz, além de ter sido o primeiro compositor-pianista romântico a restaurar o espírito de Bach nos arranjos para órgão (seis fugas), uma tradição que continuou no final do século com Busoni e outros (Boyd: 632).

F. Dorian comenta que Liszt tocava brilhantemente em seus concertos, Sinfonias de Beethoven, Canções de Schubert, Óperas de Verdi, entre outros, fazendo o piano “cantar” reforçando o cantabile das vozes do meio. “Ele orgulhava-se de poder fazer o piano reproduzir qualquer efeito que fosse” (Dorian, 1999: 92).

---

<sup>4</sup> -Música amadora- refere-se a prática musical muito comum no séc. XIX que segundo Roland Barthes era formada por grupos de músicos amadores que organizavam seus próprios concertos tanto em âmbito doméstico quanto público (Barthes, 1983: 57).

É importante comentar que os fatos ocorridos com a ópera ao longo do séc. XVIII e XIX foram decisivos para as questões dos direitos de autoria, pois envolviam direitos de cena e de música que foram inclusive parar nos tribunais como veremos nos próximos tópicos. Segundo F. Dorian, os anúncios do Covent Garden em 1818 e 1827 (ex.2), mostram “o que se passava abaixo do título das execuções de ópera naqueles dias”. “A produção de ópera mais que qualquer outro gênero de execução musical, tinha sempre um excesso de arranjadores” (Ibid: 267).



Ex. 2)- Ex. extraído do *The history of Music in Performance*., F. Dorian

As reelaborações da música de piano para orquestra, muitas vezes tem sido feitos pelo próprio compositor, ou por outros trabalhando depois da sua morte. Um exemplo expressivo é o da obra -“*Quadros de uma Exposição*” (Mussorgsky), orquestrada por Ravel em 1922. Também Stravinsky tem de seu próprio punho uma versão da “Sagração da Primavera” para dois pianos que foi estreada em Paris por ele e Debussy, antes mesmo da estréia do balé com orquestra (Brenet, 1981: 52). É verdade que estes eram compositores-pianistas, daí a naturalidade desta associação.

De acordo com Boyd, no início do séc. XX muitos compositores começaram a investigar o passado como uma semente para uma nova linguagem musical, passando a coletar e arranjar as músicas do passado. A orquestração de Webern, do *Ricercare a seis*

da *Oferenda Musical* de Bach (1935), por outro lado, tem a intenção de adaptar o passado ao presente (Boyd: 632).

Ex. 3)- Ricercare a seis da *Oferenda Musical* de J. S. Bach- Orquestração de Webern.

Ex. extraído do *The New Groves Dictionary for Music and Musician*;- Arrangements

Ou seja, o verbete ainda traz a corrente Neoclássica se misturando com a noção de “arrangement”, ampliando ainda mais a abordagem do termo.

Assim, poderíamos sintetizar esse panorama comentando que as práticas de reelaboração musical chegam ao séc. XX numa condição estabelecida por diversos fatores que afetaram e influenciaram sua utilização: as questões de direitos autorais que tem tornado ilegal adaptar e arranjar trabalhos musicais considerados propriedade de um detentor de direitos autorais, sem prévia permissão; a inflação provocada pelo excesso da prática de arranjos e transcrições ao longo do séc. XIX levando a uma saturação dessa especificidade; a reprodução e difusão tecnológica largamente desenvolvida; e ainda, o interesse por execuções autênticas com a música do passado. Todas podem, cada uma à sua medida, ter influenciado atitudes em relação às práticas de reelaboração.

## I.2 Aspectos funcionais das práticas de reelaboração musical.

Para que serve um arranjo, ele possui algum aspecto funcional? Poderíamos enumerar diversas necessidades funcionais de um arranjo, ou de uma transcrição, por exemplo, a começar pela possibilidade de formação de repertório como uma função bastante ativa, pois os executantes querem ampliar seu repertório daqueles instrumentos que por alguma razão não estão favorecidos com um acervo de composições originais.

Além disso, P. Szendy apresenta dois aspectos funcionais de um arranjo<sup>5</sup> que, segundo ele, surgiram no séc. XIX, o qual ele considera a época de ouro dessas práticas. Mas, por uma leitura equivocada, acabaram minimizando suas possibilidades, conduzindo as práticas de reelaboração ao declínio: 1- O arranjo como função social ou pública no sentido de comunicação e difusão quando uma redução para piano transitaria mais facilmente; e 2 - no sentido de uma função nomeada de clarificadora ou corretora, muito comum principalmente na ópera italiana, conhecida como “*agiustamenti*” (Szendy, 2001: 55).

No entanto, sua intenção é mais uma tentativa de desvendar uma necessidade crítica do arranjo, e não funcional. Parece que Szendy quer nos conduzir à reflexão de que embora o arranjo possa ter diversos aspectos funcionais, ele talvez não precise ter funcionalidade alguma. O arranjo poderia ser essencialmente um modelo de uma relação crítica à obra, como o próprio Szendy sugere, “o arranjador é alguém que assina suas escutas de uma obra”, e assim, livre de um horizonte funcionalista. Algo que Adorno jamais concordaria,

Por outro lado, foi também no romantismo a partir das perspectivas abertas por Schumann e Liszt que Szendy nos mostra o arranjo do período romântico, sendo uma concepção hiperbólica da obra, o original e o arranjo sendo complementares (Ibid: 56).

É importante comentar que a noção de obra como conhecemos hoje, não existe como tal antes do séc. XVIII, e a palavra latina para “obra”, *opus*, não significava simplesmente o número tanto de tal compositor como acabou tomando na edição musical moderna. O *opus* latino é ao mesmo tempo o trabalho e seu resultado. É a obra no sentido de obra de arte, mas é também a atividade. Numa passagem de *Música* que o mestre capela Nicolaus Listenius publicou em 1549 em Nuremberg, onde se encontra dois

---

<sup>5</sup> -É importante lembrar que P. Szendy utiliza o termo “Arrangement” (arranjo), para referir-se a todas as práticas as quais estamos designando como “Reelaboração Musical”.

sentidos concorrentes: a “música prática” (Praktike) se exprime em um opus (no sentido de ação, execução, trabalho); e “música poética” (Poietike), não se contentando em ser somente prática (exercício), permanece depois do trabalho um opus “completo e acabado” (consumatum e effectum), (Ibid: 56).

Entretanto, de acordo com Szendy, essa noção de obra independente de sua execução e subsistindo por ela mesma, precisa esperar até final do séc. XVIII para se consolidar e fazer parte da vida musical, tornando-se durante o século XIX uma espécie de idéia reguladora (Ibid: 57).

Liszt aparece como figura importante para nossa concepção moderna de obra. Em uma citação, feita em 1835, ele apelava à fundação de um tipo de Museu das obras musicais. Podemos perceber que ele parece antecipar nossa visão de hoje de um “patrimônio musical”:

“ Em nome de todos os músicos, em nome da arte e do progresso social, pedimos (...) a fundação de um concurso organizado a cada cinco anos de música religiosa, dramática e sinfônica. As melhores composições nesses três gêneros deverão ser solenemente executadas durante um mês no Louvre, e depois adquiridas e publicadas aos custos do governo. Em outros termos- a fundação de um novo museu” (Liszt, apud, Szendy, 2001: 57).

De acordo com Szendy, Schumann ainda ia mais longe que Liszt ao ver o arranjo como algo que visa o acabamento da obra em direção à Obra, conforme um processo infinito. Em dezembro de 1833 publicou um artigo na revista literária *Kommet* ligando explicitamente a crítica musical à idéia de uma perfeição das obras: “Todas as tentativas artísticas são aproximativas, não há nenhuma obra de arte que não seja suscetível de ser melhorada...” (Schumann, apud, Szendy, 2001:59). É como se Schumann sugerisse que uma obra nunca estivesse dada como terminada, justificando o ponto de vista de Szendy. A obra vista como uma experiência jamais acabada, sempre relançada. Ou seja, aqui, o arranjo e o original fundem-se no processo do fazer musical, o arranjo como elaboração do original.

Podemos considerar então, que o arranjo visto como parte da elaboração da obra, acontecendo naturalmente como parte do processo de organização, como havia sido comentado na própria definição de Boyd, independe da concepção de “obra” e dos “valores românticos”, embora estes tenham influenciado diretamente na postura em relação a essas práticas a partir do século XIX.

Como vimos no tópico anterior, essas práticas de reelaboração aconteciam antes do séc. XIX como um procedimento natural pelo qual uma obra poderia passar. Parece que as pessoas se apropriavam das obras umas das outras com certa naturalidade, como uma prática diária que parecia estar mais ligada ao aspecto interpretativo do que composicional.

Podemos perceber, portanto, que a partir do sec. XIX houve uma transformação em relação ao pensamento musical e conseqüentemente à suas práticas.

Assim veremos como Szendy aborda dois aspectos que apontou como necessidades funcionais do arranjo surgidas no sec. XIX, que acabaram por levar este tipo de prática a certa desvalorização. Inicialmente, ele aborda o sentido de comunicação e difusão, considerando que um arranjo não tem que necessariamente possuir uma função de transmissão ou comunicação substituindo o original.

Podemos começar colocando uma citação de Stokowski, exposta por Szendy, a partir de uma orquestração da tocata e fuga em Re menor de Bach:

“ Tinha o sentimento que os melômanos deveriam ouvir essa música. Claro, eles a ouvem às vezes na igreja; mas os milhares de pessoas que vão aos concertos sinfônicos deveriam também ouvi-la. Pois, orquestrai-a para tentar dar a mesma impressão da música, de transmitir o mesmo recado, a mesma inspiração, através da orquestra moderna.” (Stokowski, apud Szendy, 2001: 54).

Para Szendy, é estranho que em 1962, na era da fonografia de massa, Stokowsky declarasse que para difundir a obra organística de Bach, precisa-se passar para uma transcrição para orquestra. Estranho também que ele pudesse ter pensado transmitir a “mesma impressão” que o original. Segundo Szendy, o arranjo não tem que ter uma *função* à serviço do original substituindo-o provisoriamente (quando pensado para difundir uma obra) e nem tão pouco ele transmite a “mesma impressão” do original (ibid:55). Poderíamos acrescentar ainda, que um arranjo ou uma orquestração justificam-se justamente por serem diferentes do original.

Dessa forma, para Szendy, esse tipo de concepção de Stokowsky é que levou ao declínio do arranjo, prática que Berlioz criticava: “Porque orquestrar o órgão, porque reduzir a orquestra ao piano se a fonografia é capaz de difundir em todos os lugares o original”? (Berlioz, apud Szendy, 2001: 55,56). Ou seja, para Berlioz, se as reelaborações não eram mais necessárias para divulgar as “obras”, então elas não teriam mais nenhuma

utilidade, condenando à prática de reelaborar a algo que precisa ser justificado. Isso nos lembra a postura de Adorno, mostrada na introdução.

Vale comentar que a fonografia de certa forma, o que ela minimizou foi a atuação da “música prática”<sup>6</sup>, em detrimento da “música de escuta”<sup>7</sup>. Esta prática musical do séc. XIX era realizada na maior parte das vezes através de reelaborações, conseqüentemente, o declínio da “música prática” refletiu na prática de arranjos, transcrições, reduções, etc. No entanto, a fonografia contribuiu para mostrar que se antes, a prática de reelaboração musical através de arranjos e transcrições, de certa forma, exercia também um papel de divulgação, com a fonografia essa prática teria então desaparecido, o que não aconteceu, embora tenha sofrido certo declínio. Porém, o desgaste sofrido por estas práticas, aconteceu também muito em virtude do excesso sentido na ópera, pois as reelaborações, de certa forma levavam as obras a uma “popularização” justamente quando o novo sentido de “obra” começa a se estabelecer, ganhando apoio através dos ideais românticos no séc. XIX.

Dessa forma, tudo isso nos leva a considerar que embora um arranjo ou uma transcrição possam exercer a função de divulgar uma obra, eles não tem que necessariamente ter essa função que segundo Szendy, seria uma função de substituição. Ou seja, esse tipo de prática musical deve poder acontecer como um processo ativo em relação à música, assim como a composição e a interpretação.

Szendy aponta ainda mais um sentido de funcionalidade do arranjo que denominou como funções clarificadoras e corretoras, mas que também contribuiu para sua desvalorização. Numa carta de Donizetti de 1843 para Mercadante a respeito da preparação de uma versão de sua ópera Caterina Cornaro para Napoli, podemos perceber como eram a relação com a prática conhecida na Itália como “*aggiustamenti*”, muito utilizada na ópera principalmente:

---

<sup>6</sup> -“Música Prática” termo utilizado por R. Barthes em seu ensaio “Música Prática” para designar a prática musical do séc.XIX, realizada por grupos de amadores mas que exerciam a função de músico amador não somente em casa, em família como também em lugares públicos. Para Barthes existem duas músicas: a música para tocar e a música para escutar, e ambas são totalmente diferentes cada uma com sua própria história, sociologia e estética, dois diferentes tipos de relação entre música e ouvinte. Pessoas que tocam ou cantam qualquer tipo de música, comenta ele, ouvem diferente daqueles que não o fazem. Elas têm um conhecimento da “*música práctica*”. (...) Barthes declara que a música deveria ser prática diária, através da qual se vive e respira e é transmitida de geração em geração sendo modificada de acordo com os interesses e necessidades de cada geração. No entanto, essa música tem desaparecido, deixando de ser tocada e experimentada para tornar-se cada vez mais passiva, receptiva (concertos, festivais, gravação, radio), dando lugar a figura do ouvinte do séc. XX, (Barthes, 1983: 149-50).

<sup>7</sup> -“Música de Escuta”- é a música que se ouve depois de gravada. Para ver melhor este tema, sugerimos a monografia da Vieira, Flávia-“Aspectos da Escuta Musical”- Pós-graduação-ECA-USP



“Corrija todos os erros de minha partitura, cuida bem de minha ópera, faça com ela tudo que pode achar útil no sentido mais forte da palavra: acrescente a instrumentação, corte, aumente, transponha, enfim, faça sua obra.” (Donizetti, apud Szendy, 2001: 61).

Esse tipo de prática mostra como o sentido de “obra” é bem distante da forma como entendemos hoje. Porém, Berlioz, criticava:

“Parece que deveríamos ter cantores para as óperas, mas é justamente o contrário que acontece, há óperas para os cantores. Precisa sempre reajustar, retalhar, remendar, acrescentar, reduzir.” (Berlioz, apud Szendy, 2001: 62).

Ou seja, cada vez que a obra fosse encenada, por outra companhia, por exemplo, ou em outro país, seriam feitos ajustes, levando às vezes a uma remodelagem considerável da versão original.

É interessante perceber através desse comentário feito por Berlioz, que o aspecto interpretativo, parecia ainda ter certa supremacia sobre o aspecto composicional, pois a obra passava por ajustes e transformações para adaptar-se à interpretação. Podemos ver que existe uma distância entre essa prática de “aggiustamenti” e a concepção moderna de obra.

Assim, Szendy traz uma reflexão em torno do arranjo propondo que essas práticas possam ser vistas como uma recriação que busca sua própria autenticidade, e assim, não necessitem ser justificadas dentro de aspectos de funcionalidade. Que elas possam acontecer como mais um procedimento da música, assim como a interpretação e a composição, uma espécie de retorno ao pensamento dos séculos anteriores ao sec. XIX, que incorporavam essa especificidade ao trabalho musical cotidiano.

### 1.3- Direitos de autor

Na medida em que a noção de “obra” musical se estabelece, começa a operar uma mudança em relação ao sentido de originalidade na música, ocorrendo certa mudança também na escuta. De acordo com Szendy, as primeiras leis de direitos autorais (O Estatuto do ano de 1710 na Inglaterra e os decretos de 1791 e depois 1793 na França), juntamente com fatos ocorridos ao longo do séc. XVIII e XIX foram contribuindo pouco a pouco para a afirmação crescente de um “dever de verdade”, ou “direito de nome” que a música adquiriu depois da literatura (Szendy, 1997: 33).

Neste trabalho não é nossa intenção discutir sobre questões de direitos autorais embora elas esbarrem nas práticas de reelaboração musical. Porém, é interessante ver de que forma essas questões de direitos de autor passaram a fazer parte do ambiente musical. A partir da perspectiva de Szendy, observaremos fatos ocorridos ao longo dos séc. XVIII e XIX que foram marcando aos poucos os limites da legislação dentro dos domínios da música.

O compositor e teórico, Johannes Mattheson<sup>8</sup> apresenta obras que marcam no início do séc. XVIII, uma verdadeira virada dentro da noção de originalidade na música. Dentro de seu *Kern Melodischer Wissenschaft*, publicado em Hamburgo em 1737, afirma fortemente o valor da melodia solo:

“o ouvido tem mais prazer com uma única voz bem adornada do que com vinte e quatro, pois dentro dessas, a melodia tão rasgada não se pode identificar”. Para ele, a criação é essencialmente melódica em oposição ao trabalho de elaboração contrapontística: “Todo bom compositor deve ser original”, escreveu ele em sua crítica musical de 1722, acrescentando que “toda elaboração por melhor que seja não pode ser comparada ao interesse que tem uma criação” (Mattheson, apud Szendy, 1997: 35).

Para Szendy, Mattheson contribuiu fortemente na “construção” de nossa escuta, pois a noção de criação musical confundida com a de “boa melodia”, se fez muito presente ao longo da história da composição musical (Ibid: 36).

Pouco tempo depois das obras de Mattheson ocorreu um fato em 1757 envolvendo o Sr. Friedrich Wilhelm Zacharias, mais conhecido como literato do que como

---

<sup>8</sup>- Johannes Mattheson, nasceu na Alemanha (1681-1764), foi compositor, escritor, lexicógrafo, diplomata e teórico musical alemão. Elaborou um dos mais importantes métodos de baixo contínuo da época (*Grosse Generalbassschule*), além de tratados teóricos e publicações como *Der Vollkommene Capellmeister*, na qual estão presentes possíveis soluções para os enigmas dos cânones da Oferenda Musical de Bach – Geiriger Karl, “Bach o apogeu de uma era” Jorge Zahar Editor-RJ, 1989

compositor (amador). Ele enviou uma de suas composições, acompanhada de uma carta a Friedrich Wilhem Marpurg<sup>9</sup>, teórico da música e editor de uma revista musical, que publicou ambos, a composição e a carta suscitando enorme interesse na época. Na carta, Zacharias se censura por ter copiado um tal Monsieur Groun<sup>10</sup>:

(...)“minha consciência tem estado pesada censurando-me por eu ter dentro dos primeiros compassos recopiado alguma coisa de uma sinfonia de Monsieur Groun. Eu não poderia dizer que esta descoberta me tem sido muito agradável, embora recopiar Monsieur Groun seja já em si um mérito” (Zacharias apud Szendy, 1997: 38).

Porém, essa opinião dentro do domínio da música parece bem mais permissiva do que no campo literário, pois prossegue o Sr. Zacharias: “Para minha grande surpresa, ouvi dizer que recopiar uma música seria considerado como uma infração menos grave que dentro dos domínios da literatura” (Zacharias, apud Szendy: 38, 39).

Até esse momento, o direito musical estava associado ao modelo literário, entretanto, o movimento iniciado desde as leis revolucionárias de 1791 e 1793, passou a representar um deslocamento da música em direção aos paradigmas do teatro. O principal acontecimento que se lê explicitamente dentro do famoso decreto de 13 de janeiro de 1791 é relativo ao teatro e aos direitos de representação e execução das obras dramáticas e musicais. Esse decreto traz em seu terceiro artigo: “As obras de autores vivos não poderiam ser representadas em nenhum teatro público dentro de toda a França, sem o consentimento formal e por escrito dos autores”.

No entanto, em 1824, François Henry Joseph Blaze<sup>11</sup>, tinha arranjado *Der Freischütz* de Webern, transpondo a ação para a Inglaterra e ainda intercalando dentro da partitura extratos de outras óperas do autor. A estréia foi um fiasco, porém uma semana depois, Castil Blaze apresenta uma nova versão, pois segundo ele “a primeira versão, muito próxima do original, não se adaptou ao gosto do público francês”. Esta segunda versão teve um sucesso considerável popularizando a música de Weber, tornando-a conhecida como *Robin dès bois*, (Robin Hood). Essa popularização deu lugar a novos arranjos para piano sob o título de “O caçador Francês”, “A noiva do caçador”, “O caçador negro”, entre outros, (Massin, 1997: 663).

Assim, a legislação nos anos de 1820, ausente de acordos internacionais sobre os direitos de autor, rendeu protestos de Weber que esteve em Paris em 1826 e pôde ouvir

---

<sup>9</sup>- Friedrich Wilhem Marpurg- Compositor alemão nascido em 1718-1795- crítico musical e músico teórico e editor. *Abhandlung von der fuge* publicada em (1753). Ibid, n.2.

<sup>10</sup> - Monsieur Groun- Compositor Francês.

<sup>11</sup> - Henry Joseph Blasé- (1821)Conhecido como Castil Blaze, foi um arranjador famoso no séc. XIX.

uma versão de sua ópera que trazia o coro dos caçadores cantado dentro das igrejas com um texto adaptado. Webern escreveu uma carta aberta publicada por vários jornais da época “o que acontecerá com tudo aquilo que nos é mais sagrado?” (Szendy: 45).

E ainda em 1835, uma incerteza quanto à apresentação de obras sem encenação, levou para o processo a decisão que fez jurisprudência considerando “toda interpretação musical como uma representação, estando como tal, submissa a autorização do autor”. Portanto, a partir da jurisprudência francesa de 1835 a interpretação da música pôde ser pouco a pouco integrada dentro da esfera jurídica de autoridade do autor (Ibid: 40).

A partir de 1840 as atitudes estavam consideravelmente mudadas, segundo Szendy. Quando decidiram montar a ópera *Der Freischütz* em 1841, o diretor Leon Pillet, se dirigiu a Berlioz não mais para ajustar uma obra ao gosto francês. Berlioz respondeu:

“Venho de uma longa peregrinação na Alemanha quando M. Pillet, diretor de ópera criou um projeto e me incluiu com a tarefa de ajustar Freischütz....Eu aceito a oferta com uma condição: o Freischütz será levado absolutamente tal qual é sem mudar nada, nem no libreto nem na música. Sendo assim, vou me colocar nessa tarefa.” (Berlioz, apud Szendy, 2001: 45).

De acordo com Szendy, é para “evitar o pior”, que Berlioz aceita a tarefa que lhe foi proposta, ou seja, ele opta por não arranjar, para melhor limitar o espaço do arranjo, para impedir tanto quanto possível atingir ao original.

A abordagem de P. Szendy sobre as questões de direitos de autor nos leva a refletir sobre nossas posturas frente às legislações que nos foram impostas ao longo dos tempos. Podemos perceber como estamos, em alguns aspectos, ainda ligados ao séc. XIX através dessa noção de “obra” que surgiu com os ideais românticos promovendo as leis de direitos autorais.

Podemos observar que ao mesmo tempo em que o compositor adquire certa proteção assegurada através das leis que garantem seus direitos de autoria, a música perde certa flexibilidade, como tinha conhecido até então. A partir daí deixa emergir o ideal moderno de “obra” juntamente com uma série de critérios que vem se infiltrando em nossas escutas.

Schoenberg parece ter contribuído para a permanência dessa noção ao longo do séc. XX. Numa célebre discussão com Busoni através de uma correspondência como veremos a seguir, ele coloca seus princípios sobre questões de originalidade presentes na

noção de “obra” e que envolvem diretamente a prática de reelaboração musical, bem como questões sobre interpretação.

#### 1.4- Original X Reelaboração?

Faremos uma investigação em torno da questão de originalidade que começa a aparecer a partir da noção de “obra”, noção esta que surge com a idéia de uma obra de arte “perfeita, completa e acabada”, como temos comentado.

De acordo com Sciarrino<sup>12</sup>, em seu texto *Après Giovanna D’Arco, deux réflexions*<sup>13</sup>, a originalidade foi inventada por sociedades de autores (e amadores). Para ele:

...se Bach vivesse hoje, os direitos da Oferenda Musical iriam para Frederico o Grande(...), assim como as admiráveis paráfrases de Liszt seriam confinadas em revistas de contrabando. Não importa qual o gênero de variação seria ilegal sem o consentimento do autor. Por outro lado, se as técnicas e invenções pudessem ter sido registradas, um número de música hoje estaria em débito (Sciarrino, 1997: 98).

Mantendo-se nessa linha de pensamento, ou seja, questionando as noções de originalidade, Sciarrino ao abordar seu trabalho de adaptação para orquestra da Cantata Giovanna D’Arco de Rossini, levanta a seguinte questão: “Onde reside a inteligência humana? Dentro da invenção ou dentro da variação?” (Ibid: 99)

Evidentemente, não pretendemos abarcar toda a complexidade que envolve esse questionamento, porém gostaríamos de observar alguns aspectos que envolvem a questão de originalidade conseqüentemente com a noção de “obra”.

O pensamento de Sciarrino parece nos levar ao encontro do pensamento de Ferruccio Busoni que num texto emblemático de 1910 intitulado *Valeur de L’Arrangement*<sup>14</sup>, reconhece às práticas de reelaboração musical, um espaço amplo e legítimo:

---

<sup>12</sup> -Salvatore Sciarrino- Compositor italiano nascido em Palermo em 1947. É professor de composição do Conservatório de Milão, autor de diversas transcrições e arranjos.

<sup>13</sup> -Este texto surgiu dentro do programa do Festival de Ópera de Rossini de Pesaro em 1997 e reúne dois outros anteriores: “Dopo Giovana D’Arco, alcune riflessioni”-1989; e “Sulla Transcrizione”-1985.

<sup>14</sup> -“Valeur de L’Arrangement”- “Wert der Bearbeitung” texto escrito por Ferruccio Busoni em 1910. Traduzido para o Francês e reunido por Peter Zandy - IRCAM-2007

“Cheguei a pensar que toda anotação já é uma transcrição de uma invenção abstrata. A partir do momento que o bico da pena se apodera, a idéia perde sua figura de origem...Mesmo a interpretação de uma peça é uma transcrição. A invenção se torna uma sonata, ou um concerto: já é um arranjo do original”, (Busoni, 2007: 25).

É interessante observar o pensamento de Busoni, que coloca a transcrição musical, o arranjo, no momento inicial da criação artística. No momento em que o autor coloca sua idéia no papel, já é um ato de transcrição, de arranjo. Isso de certa forma, responde ao questionamento de Sciarrino, pois para Busoni, é como se original e arranjo ou invenção e variação, embora sejam especificidades distintas e que buscam sua própria autenticidade, tornam-se uma coisa só, no momento inicial da criação.

Vale à pena comentar como esta linha de pensamento já estava presente em Schumann, que possuía um olhar muito à frente para sua época. Como crítico, fez uma homenagem ao comentar a versão pianística de Liszt da Sinfonia Fantástica de Berlioz:

Liszt trabalhou esta redução com tanto ardor e tanto entusiasmo que ela deve ser considerada como obra original. Nessas condições, a redução para piano pode se fazer ouvir ousadamente ao lado da execução orquestral (Schumann, apud Szendy, 2000: 80).

A reelaboração aqui é colocada como uma “obra original”, que se faz ouvir ao lado do original e não no lugar do original. De certa forma, poderíamos dizer que uma reelaboração nasce com o original, porém acaba desligando-se dele para tornar-se algo autônomo.

Ainda no artigo “Valeur de L’Arrangement”, Busoni aborda a fragilidade que envolve as questões de originalidade mostrando como as idéias ou temas, vão sendo incorporados, transformados, variados, ao longo da trajetória da composição musical. Ele fala da relação entre Mozart e Gluck, com o material motivico das duas fantasias espanholas de Liszt, e ainda faz uma associação com os nomes de Corelli, Glinka e Mahler:

“Da *Rapsódia Espanhola* de Liszt, existe uma segunda versão a qual ele deu o nome de *Grande Fantasia sobre Árias Espanholas*. Essa se tornou outra peça, no entanto com os mesmos motivos. E essa segunda, é um arranjo? Essa que foi escrita mais tarde. Ou a primeira já não seria um arranjo dos cantos populares espanhóis? Essa fantasia começou por um motivo homofônico, aquele da dança dentro do *Fígaro* de Mozart. E Mozart, já havia recomposto esse motivo, é o mesmo que aparece dentro do ballet de Gluck *Don Juan* (...) Essa *Rapsódia Espanhola* se compôs de duas partes dotadas de um nome (Folies d’Espanhe, Jota Aragonaise), uma terceira parte sem nome, e um final. Começa com uma cadência, como um prelúdio, e segue com variações sobre um tema de dança lento, de Corelli (e nós estamos aqui dentro da dúvida diante da questão de arranjo). A segunda

parte traz igualmente variações, dessa vez sob uma pequena dança viva de oito compassos em 3/8. (Glinka também a utilizou para uma peça de orquestra). (...) A terceira parte contém um motivo que reencontramos dentro da terceira sinfonia de Mahler-como ele chegou lá?. (...) O material motivico das duas fantasias espanholas de Liszt pôde ser colocado em relação à diversos compositores. E eles se mantêm juntos modestamente nome a nome. O homem não pode, com efeito, criar, ele somente pode elaborar o que está sobre a terra” (Busoni, apud Szendy, 2007: 25- 26 ).

Entretanto, numa linha contrária ao pensamento de Busoni esteve a figura de Schoenberg contribuindo para manter presente a noção de “obra” ao longo do séc. XX, como veremos a seguir no artigo “La Puissance Et la Gloire de La Transcription-*O Poder e a Glória da Transcrição*” - *a confrontação entre Schoenberg e Busoni*- de François Nicolas<sup>15</sup>. Esse artigo traz parte da correspondência entre Busoni e Schoenberg, discutindo a respeito de uma transcrição feita por Busoni da segunda peça Op. 11 de Schoenberg.

Segundo o autor François Nicolas, no verão de 1909, Schoenberg compôs as *Três peças para Piano Op. 11* e terminou as *Cinco peças para Orquestra, Op. 16*. Em seguida, encadeou-se pela composição de *Ewartung*. Schoenberg enviou as duas primeiras peças para piano para Busoni com o qual ele havia se correspondido em 1903 a propósito de *Pélléas*. Busoni teve então a iniciativa de fazer uma transcrição da segunda peça, enviando-a a Schoenberg, comentando a respeito de seu trabalho.

Separamos alguns trechos desta correspondência entre Schoenberg-Busoni extraídos do artigo de François Nicolas que tratam de questões de originalidade, transcrição, entre outras:

**Busoni**

- . O que me inspira as primeiras reservas ao encontro de sua música “enquanto peça para piano”, é a pouca amplitude da escrita do ponto de vista temporal e espacial. O piano é um instrumento de respiração curta, e poderia se fazer alguma coisa para ajudar.
- . Isso não é um julgamento ou uma crítica, mas somente o relatório da impressão que senti e minha opinião como pianista.

**Schoenberg**

- . Essas duas peças, de cor escura, compacta, não poderiam sustentar uma escrita favorecendo demais o sentido da sonoridade.

**Busoni**

- . Sinto a necessidade de fazer a peça soar.

---

<sup>15</sup> - François Nicolas é compositor e musicólogo francês nascido em 1947 adota uma estética pós-serialista. (Seu artigo também faz parte da coletânea reunida por Peter Szendy em “Arrangements Dearangements”, Paris, 2007, IRCAM).

### **Schoenberg**

- . Os méritos de meu estilo pianístico consistem mais dentro do que eu não faço do que dentro do que trago de novo.
- . A composição está em primeiro plano; o instrumento é levado em consideração. Não o contrário.
- . Minha programação está em acabar com o estilo de redução para piano. Acabar com uma escritura pianística que não é nada mais que uma transposição mais ou menos boa de uma música orquestral.
- . Uma transcrição desperta em mim o receio:
  - que ela introduza o que evito;
  - que ela acrescente o que me é estranho ou inacessível;
  - que ela omita o que me parece necessário; que ela melhore onde sou imperfeito e assim deve permanecer.
- . Existe realmente um valor assim infinito à perfeição? Você acredita que ela seja verdadeiramente acessível? Você acredita realmente que as obras de arte são ou devem ser perfeitas? Eu não acho. Acho que as obras de arte são divinas por natureza, maravilhosamente imperfeitas.

### **Busoni**

- . A execução da segunda peça Op.11 exige do pianista uma interpretação “flutuante”.

### **Schoenberg**

- . Você poderia renunciar aos acréscimos, aos ajustes harmônicos sem que produzam deslocamentos de equilíbrio?

### **Busoni**

- . Sua maneira de se expressar é nova, mas sua escrita pianística é muito pobre. Eu acredito, por exemplo, que você deve ter outro domínio com a orquestra.
- . Ampliei as passagens não muito lacônicas, a fim de permitir ao ouvinte assimilá-las e fazer com que o instrumento soe bem (Nicolas, apud Szendy, 2007: 46-9).

Ao nos depararmos com ambas as partituras (o original de Schoenberg e a reelaboração de Busoni)<sup>16</sup>, de imediato percebemos as interferências de Busoni. Podemos ver suas inquietações ao se referir sobre questões de acessibilidade à obra, bem como questões sobre o ouvinte; e ainda sobre características particulares do instrumento como o piano que para Busoni, é um “instrumento de ressonância curta”. Assim, a idéia da reelaboração no caso, vem no sentido de “ajudar o piano” a traduzir os efeitos orquestrais. A fazer cumprir o seu papel de instrumentista, pianista, ou seja, fazer com que o instrumento “soe bem”, e para isso, já que o piano é um instrumento de “ressonância curta”, ele sugere ampliar a harmonia deixando soar mais cada desenho. Dessa forma, ele

---

<sup>16</sup> - Ambas as partituras estão no caderno de anexos- Anexo 1 e 2

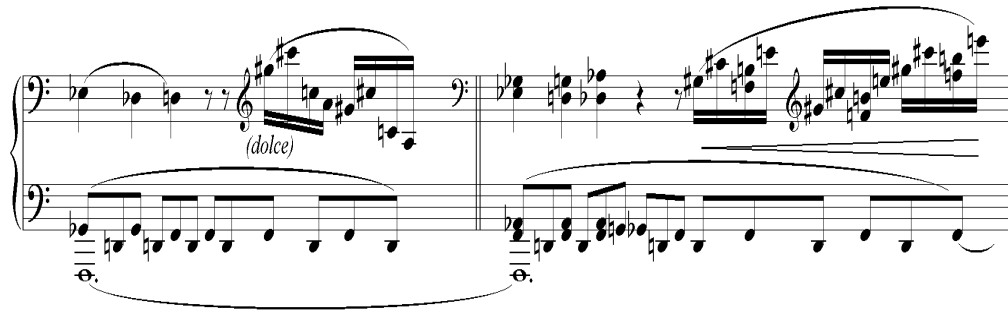


utiliza a repetição através de variações de alguns desenhos ou motivos, ora oitavando, como podemos observar nos compassos (4 e 5) da reelaboração de Busoni que correspondem ao comp.(4) do original de Schoenberg, (Ex.4a e 4b); ora desdobrando as apogiaturas em semicolcheias, como pode ser observado nos compassos (7 e 8) de Busoni, correspondentes aos comp.(6 e 7) de Schoenberg, (Ex.5a e 5b).

Ex.4a-(c.4)-Schoenberg

Ex.4b- (c.4e5)-Busoni

Ex.5a-(c.6,7e8)-Schoenberg



Ex. 5b- (c.7 e 8)- Busoni

Através destas repetições com variações (vale ressaltar que a idéia da repetição já está presente no original de Schoenberg), Busoni consegue realizar o que para ele “faltava” à partitura original, como, deixar firmar mais alguns desenhos, ampliar a harmonia, além de adquirir uma “interpretação flutuante”, pois as repetições variadas provocam também alterações no tempo, métrica e compassos.

Isto nos leva perceber que as questões envolvendo interpretação são fundamentais para Busoni, pois os acréscimos feitos na reelaboração surgem também em virtude de um virtuosismo, peculiar à época. Busoni, como um pianista renomado, acreditava que “a execução de uma obra é também uma transcrição e se livremente conduzida ela não mais será acabada conforme o original” (Busoni, 2007: 26).

Sabemos que os compositores que escreveram muito e bem para piano sempre acharam maneiras de fazerem o instrumento soar como eles queriam como é o caso de Mozart, Beethoven, Chopin, Ravel, entre outros. Em cada um, há um tratamento e também uma assinatura. Porém, isso não invalida a possibilidade que uma obra pode ter de se adaptar, se remodelar, se reelaborar, sem que acarrete algum dano à obra original. Schoenberg, naquele momento acreditava que as “obras de arte sendo divinas, maravilhosamente imperfeitas”, tornam-se impossíveis de serem mexidas, devendo permanecer intactas, como uma espécie de “perfeição na imperfeição”.

Para Schoenberg as questões de sonoridade estavam subordinadas às questões de composição: “A composição está em primeiro plano; o instrumento é levado em consideração. Não o contrário”. Esse pensamento nos parece no mínimo intrigante para quem pouco tempo depois, iria desenvolver a *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres), pois isso significa que Schoenberg era sensível também ao timbre, afinal teve esta idéia. No entanto, Schoenberg parecia estar privilegiando outras questões em detrimento à sonoridade, que para Busoni, era essencial. O pensamento defendido por Schoenberg nos lembra o pensamento de Berlioz, ambos distantes do pensamento de Szendy de perceber

uma transcrição, ou arranjo, como novas formas de escuta, ou como um exercício crítico. As práticas de reelaboração musical sendo vistas como uma espécie de registro de uma interpretação específica.

Percebe-se que esta concepção, criação/transcrição/interpretação, é o ponto central no debate entre Schoenberg e Busoni. Parece claro que existe uma incompreensão recíproca e cada um tem sua posição distinta: Para Busoni, um intérprete atuante, concertista, essa confrontação envolvendo criação/transcrição/execução, era uma atividade cotidiana. Seu pensamento musical apontava sempre em direção a um *Fazer* musical. Sua intenção ao propor a transcrição vem como comentamos anteriormente, no sentido de “ajudar o piano” para que a obra “soe bem”, ou seja, questões de sonoridade estão em primeiro plano para Busoni. Poderíamos dizer que esta transcrição de Busoni é sua escuta de Schoenberg

É possível notar que embora as interferências de Busoni sejam expressivas, ele não acrescenta nenhum elemento novo na reelaboração, e sim manipula alguns desenhos para adquirir o que para ele era essencial, como: ampliação da sonoridade, interpretação flutuante, bem como a fixação de alguns desenhos, além de buscar maior virtuosismo. Para ele, “as mudanças que se operam ao longo do tempo não alteram em nada o espírito de uma obra de arte, sendo assim, uma transcrição não destrói a versão original, não existe a degradação deste, através daquele.” (Busoni, 2007: 93). Ou seja, uma reelaboração no caso, não acarreta nenhum prejuízo à obra. Podemos acompanhar que por mais que a obra tenha sido mexida e manipulada, ela não foi afetada em seu original, pois este sempre vai existir intacto, por mais que apareçam inúmeras reelaborações da mesma obra.

Para Schoenberg, no entanto, sua posição é clara e oposta à de Busoni, dando primazia ao compositor sobre o intérprete, pelo menos naquele momento<sup>17</sup>. Nesse sentido, podemos apontar que as mudanças que começaram a operar a partir do sentido de originalidade que surgiu na medida em que a noção de “obra” musical foi se estabelecendo, podem ter sido influenciados pela presença de Schoenberg para manterem-se presentes no pensamento musical ao longo do séc. XX.

Estas questões em torno do conceito de obra, certamente são muito mais abrangentes do que abordamos aqui. No entanto, o que nos interessou mais

---

<sup>17</sup> - Vale comentar que Schoenberg também trabalhou com as práticas de reelaboração tanto no âmbito da música popular, pois entre 1901-03 permaneceu em Berlim como músico de Cabaré, quanto na música erudita através de transcrições e orquestrações de Haendel, Brhams, entre outros, (Zahar, *Dicionário Grove de música*, edição concisa, 1994: 836).

especificamente foram os valores que se estabeleceram a partir da noção de originalidade. Estes valores acabaram por nos impedir por muito tempo, perceber, por exemplo, algo que Schoenberg não concordaria: que quando uma obra sai da mão do autor, ela não é mais somente dele. O que permanece, no entanto, é a multiplicidade e a plasticidade da obra em virtude de suas inúmeras possibilidades de interpretação, de reelaboração, de escuta...

## 1.5- Reelaboração musical e Tradução literária - um paralelo

Partimos aqui, de reflexões acerca da analogia entre as práticas de reelaboração musical (arranjo, transcrição...) e a tradução literária, uma vez que ambas possuem aspectos comuns. Como veremos a seguir, iremos buscar na teoria da tradução elementos que possam fortalecer nossa observação crítica acerca destas práticas.

No campo Literário, podemos nos apoiar em Haroldo de Campos, em seu artigo “*Da tradução como criação e como crítica*”<sup>18</sup>, no qual, faz uma distinção entre diversos escritores que enfrentaram o problema da tradução. Ele começa mostrando o ponto de vista do ensaísta Albrecht Fabri<sup>19</sup> que nesse trabalho desenvolve a tese de que a “essência da arte é a tautologia, pois as obras artísticas não significam, mas são” (Fabri, apud Campos, 1967: 18)

Para Fabri, a obra é uma “sentença absoluta”, algo que não tem outro conteúdo senão sua “estrutura”. Sendo assim, não pode ser traduzida, pois a tradução aponta para o caráter menos perfeito ou menos absoluto da sentença, e é nesse sentido que ele afirma que “toda tradução é crítica”, pois “nasce da deficiência da sentença”, de sua insuficiência para valer por si mesma.

Podemos observar que o pensamento de Fabri nos fez lembrar de Schoenberg e suas noções e relações com a “obra” como algo “perfeito”, “acabado”, mesmo dentro da imperfeição: ...“as obras de arte são divinas por natureza, maravilhosamente imperfeitas...”.

Em seguida, H. de Campos confronta a opinião de Fabri com a do filósofo e crítico Max Bense. Este estabelece uma distinção entre “informação documentária, informação semântica e informação estética”. A informação estética é inseparável de sua realização, “sua essência, sua função estão vinculados ao seu instrumento, a sua realização singular” e assim considera o princípio da intraduzibilidade principalmente diante da poesia e diante de algumas obras de textos criativos. (Bense, apud Campos, 1967: 21).

---

<sup>18</sup> Haroldo de Campos, *Metalinguagem-Petrópolis*, Vozes-1967

<sup>19</sup> Prof. Da Escola Superior de Ulm, Alemanha, Albrecht Fabri escreveu para a revista “*Augenblick*”, n.1/58, notas sobre o problema da linguagem artística que denominou “*Preliminares para uma teoria da Literatura*”.

Diante da impossibilidade, em princípio, da tradução de textos criativos, Haroldo de Campos levanta a possibilidade, da recriação desses textos. Assim, o autor coloca que tradução de textos criativos será:

“sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto maior dificuldade, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que é de certa maneira similar aquilo que ele denota). Isso é o avêssio da chamada tradução literal”.(CAMPOS 1967: 24).

Para Campos, a tradução de poesia é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica de traduzi-lo. Por isso tradução é crítica, “traduzir é a maneira mais atenta de ler”. Para exemplificar uma idéia de tradução poética, o autor coloca um exemplo de Maiakovski onde ocorre uma aliteração<sup>20</sup> :

**“ Gdié on/ bronzi zvon/ili granita gran”.**

Literalmente, seria: “onde o ressoar do bronze ou a aresta de granito”, referência a um monumento que ainda não se erguera a um poeta amigo de Maiakovski que se suicidara. Sem fugir do âmbito semântico, para ser fiel ao efeito desejado pelo poeta, levou-o a traduzir a aliteração antes do sentido e assim:

**“ onde/ o som do bronze/ ou o grave granito”.**

Substituiu-se o substantivo “aresta”, “faceta”, pelo adjetivo “grave”, porém mantido o esquema sonoro do original.

Segundo o autor, através desse exemplo, percebe-se que é impossível o ensino de literatura em especial de poesia, sem que se coloque o problema da amostragem e da crítica via tradução. Para ele, a tradução torna-se um exercício crítico: “é através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes da literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (Campos, 1967: 29)

A proposta de Haroldo de Campos do que é possível em termos de tradução poética, nos remete imediatamente a pensar no que é possível em termos de reelaboração musical, pois essa analogia entre tradução literária/reelaboração musical vem sendo abordada por alguns teóricos e pesquisadores musicais. Encontramos este paralelo no

---

<sup>20</sup> Aliteração- repetição de fonemas no início, meio ou fim das frases.

artigo “*A Orquestração como Arte de Mentir (a respeito dos Três estudos de Debussy)*”<sup>21</sup>”, de Michel Jarrel<sup>22</sup> abordando essa relação através da orquestração:

“A orquestração é como uma tradução. Um tradutor como Philippe Jaccottet, cujo trabalho sobre Rilke, Musil ou Gongora eu admiro, permanece muito próximo do sentido sem, portanto se restringir a uma estrita palavra por palavra: ele encontra na sua língua riquezas que, sem querer ou poder reproduzi-las, reinventam aquelas do original” (Jarrel, 2007:105).

Uma passagem comentada por M. Jarrel neste mesmo artigo acerca de sua orquestração de três estudos de Debussy para piano nos parece ter uma semelhança com o exemplo literário de H. de Campos. Em síntese, Jarrel comenta sobre a remodelagem pela qual uma obra passa ao sofrer o processo de orquestração, transcrição, ou qualquer outra prática de reelaboração. Ele comenta os procedimentos utilizados em suas orquestrações nos estudos de Debussy apresentando diversos exemplos de trechos específicos. Porém, um em especial nos chamou atenção pela semelhança no sentido de interferência do orquestrador no caso, com a do tradutor no exemplo de H. de Campos.

Referindo-se ao estudo de *Sonoridades Opostas*, ele comenta:

Certas passagens de Debussy, eu não podia transcrevê-las *tais quais*: com a orquestra, elas perdem o caráter que tem ao piano. (...) Assim, sob o motivo do compasso 31, (Fig. 1) Debussy só colocou um único sol sustenido no grave do piano. Essa nota soa, ela é rica de todas as ressonâncias que lhe conferem os harmônicos do piano: não somente o harmônico de oitava superior, mas também pela quantidade de outros harmônicos. Se eu desse esta nota unicamente aos contrabaixos, conseguiria uma sonoridade muito rala. Precisava então extrapolar, mas no limite das leis tonais que a linguagem de Debussy respeita ainda. O original, transposto tal qual à orquestra, não seria ele mesmo. Sob o corne inglês, escolhi então fazer tocar o *sol* sustenido pelos contrabaixos e os violoncelos à oitava, mas ao acrescentar a metade das violas tocando a quinta (mi-si), e a outra metade tocando a mesma quinta com um ritmo apenas perceptível, restituindo um pouco desta vida interior que existe na ressonância do piano (Fig. 2). O *sol* sustenido é ao mesmo tempo suficientemente dobrado por ser afirmado como a nota principal e colorido por esses acréscimos, também que pelo tam-tam e a gran cassa (Ibid: 112).

---

<sup>21</sup> A Orquestração como arte de mentir (a respeito dos três estudos de Debussy)”— Esse texto é oriundo da transcrição de uma conferência apresentada por Michael Jarrell no Ircam em 1998 e dos propósitos recolhidos por Peter Szendy em Strasbourg em maio 2000. Michael Jarrell tem orquestrado três dos *Doze Estudos* por piano de Claude Debussy: *para as notas repetidas, para as sonoridades opostas e para os acordes*. A criação desta orquestração teve sua estréia em 22 de outubro de 1992 em Lausanne, (Orquestra de câmara de Lausanne sob a direção de Jesus Lopez Cobos).

<sup>22</sup> Michel Jarrel- Compositor Suíço, nascido em Geneve em 1958. É professor de composição do Conservatório Superior de Geneve e Strassburgo. Possui diversas obras conhecidas como *Rhizomes* (1993) e *Congruences* (1989). Além de óperas como *Cassandra* na qual introduz elementos da música eletroacústica.

Abaixo podemos ver no exemplo (Ex.6a), os compassos referentes à partitura original de Debussy, e no exmplo (Ex.6b), os compassos referentes à orquestração de Michel Jarrel.

The image contains two musical excerpts. The top excerpt, labeled Ex.6a, is a piano score in 3/4 time, featuring complex chromatic textures and a 'rit.' marking. The bottom excerpt, labeled Ex.6b, is an orchestration by Michel Jarrel, marked 'L' inteso tempo' and 'pp', with a 'crescendo' marking.

Ex.6a- Claude Debussy, estudo de Sonoridades Opostas- Comp.(26-35) - Exemplo extraído do artigo “A orquestração como arte de mentir”. M. Jarrel-





É interessante perceber como em ambos os casos, tanto a prática de tradução literária quanto de reelaboração musical, tiveram como primeira preocupação a questão da sonoridade. Ou seja, a sonoridade em ambos os exemplos é um aspecto fundamental na estruturação. Tanto o tradutor quanto o orquestrador, no entanto, provocaram uma interferência em suas reelaborações, no sentido de aproximar-se da idéia original em relação à sonoridade.

Assim, Michael Jarrel finaliza o artigo comentando:

“as orquestrações de Ravel em 1922 para duas danças de Debussy (a *Sarabanda* e a *Tarantela Estyriana*, para piano) tem sido uma verdadeira revelação para o meu próprio projeto. (...) Ravel, para dizê-lo de uma forma voluntariamente paradoxal, é um mestre na arte de mentir afim de deixar falar a verdade do original. Seu exemplo me abriu esta via para a transcrição entendida como mentira verdadeira. Assim como admiro os tradutores ao mesmo tempo fieis e inventivos – inventivos por fidelidade e fieis na invenção -, tenho sido então conduzido a acrescentar, trapacear, negociar sem parar com a letra para fazer melhor aparecer o original tal como ele mesmo. Se tratava, nem mais nem menos, de reinventá-lo à partir dele mesmo.” (Ibid: 114-16).

Também o musicólogo P. Szendy aborda essa questão comentando que para os juristas esse paralelo compreende-se o fato de que arranjos, transcrições, traduções, adaptações, estão na esfera das obras derivadas, ou seja, derivada de um original (Szendy, 2001: 73). Porém, assim como Szendy temos nos empenhado em libertar estas práticas desta concepção de substituta do original. Nosso interesse vem no sentido de mostrar a força própria de uma reelaboração musical, buscando que elas possam representar, sobretudo, um exercício crítico.

Segundo Szendy, esse paralelo entre tradução e arranjo, já pode ser observado desde Liszt, como podemos perceber nesta citação, quando fala a respeito de sua versão pianística para a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz da seguinte maneira: “Me apeguei escrupulosamente, como se tratava da tradução de um texto sagrado, a carregar sobre o piano, não somente a armação musical da sinfonia, mas ainda os efeitos de detalhes...” (Liszt, apud Szendy, 2001: 75).

Para Szendy, os tradutores são como os arranjadores, ou seja, “os tradutores assinam suas leituras assim como os arranjadores assinam suas escutas de uma obra”(Ibid: 78).

Trata-se, portanto de escutas ou leituras ativas, que não se contentam somente em receber ou perceber as obras, mas que se incorporam e se transformam, como num processo contínuo de mutação, uma espécie de devir musical.

Percebe-se a pertinência desta proposta de reflexão acerca de uma analogia entre estas duas práticas (tradução literária/reelaboração musical) a partir de que ambas compõem-se de um processo no qual se busca aliar o sentido da proposta inicial do autor, com a reorganização desta proposta através de outros meios.

### **Considerações**

As questões colocadas ao longo deste primeiro capítulo nos mostram a amplitude deste tema que aborda as práticas denominadas neste trabalho como reelaboração musical.

Pudemos observar que estas práticas sempre aconteceram em todos os períodos da música. No entanto, a música vem sofrendo ao longo de sua história transformações técnicas bastante consideráveis do ponto de vista de seus procedimentos, seus materiais internos. Conseqüentemente (se é que podemos definir entre causa e consequência) o conjunto de condições culturais, sociais e estéticas da música também vem sofrendo modificações profundas conduzindo a diferentes posturas em relação à música. Com isso, questões de funcionalidade, direitos autorais e de originalidade, mostradas pela perspectiva de P. Szendy nos levam a confrontarmos com nossos conceitos e preconceitos em relação a determinadas práticas como arranjar, adaptar, etc., que acabaram por sofrer um desgaste no decorrer destas constantes mudanças.

Portanto, nosso questionamento inicial acerca de qual tem sido o lugar destas práticas dentro da vida musical erudita hoje, nos levou perceber que o momento musical atual possibilita a coexistência de diferentes práticas musicais. Estas permitem novas reinterpretações da música afim de que se possa perceber a experiência de uma transcrição ou arranjo como a expansão da música através da transformação do original.



## Capítulo 2

### *A observação das práticas de reelaboração musical-*

A partir de uma experiência de ordem prática, pois ao concluir uma reelaboração realizada para quinteto de cordas, clarineta e piano do *Prelúdio n. 2* para piano solo de Claudio Santoro, surgiu uma dúvida que desencadeou todo o processo de busca por uma denominação mais específica que acabou originando este II capítulo. Que procedimentos foram realizados nesse Prelúdio? Em qual denominação (arranjo, adaptação, orquestração, etc.), esse trabalho se encaixaria de forma mais adequada? Existem diferenças entre esses termos? Lembrando que estamos considerando como práticas de reelaboração musical, aquelas que são desenvolvidas a partir de um material pré-existente e que procuram guardar um maior ou menor grau de interferências em relação ao original. Assim, poderemos observar se esse maior ou menor grau de interferências gera procedimentos distintos que podem estar delimitando categorias específicas dentro das práticas de reelaboração.

A primeira busca foi pelo termo *arranjo*. Na tentativa de contribuir para a definição deste termo, muitos outros aparecem como sinônimos nas obras de referência, como, por exemplo, transcrição, orquestração, instrumentação, adaptação, redução, paráfrase, paródia, reescritura, versão, citação, enfim, uma diversidade de termos parecidos que acabam se confundindo. A mesma definição que num dicionário ou enciclopédia específica de música é apresentada como sendo de arranjo, em outro aparece definindo transcrição. Neste aspecto, esta pesquisa se torna complexa, porém instigante, pois estimula a observar possíveis contornos em alguns destes termos que ocorrem cotidianamente na prática musical, mas que não tem um registro teórico explicitado de forma a defini-los mais especificamente.

Assim, separamos alguns termos que são recorrentes em várias definições de arranjo, outros termos que são mais comuns na utilização prática cotidiana entre os músicos, e dessa forma, selecionamos aqueles que nos pareciam possuir características comuns a ponto de serem representativos da prática de reelaboração, e ao mesmo tempo,

características que os distinguem entre si. Dessa forma, foram separados seis termos que a princípio nos parecem distintos: Transcrição, Arranjo, Orquestração, Redução, Adaptação, e Paráfrase.

Nossa intenção é observar cada um destes termos propondo-nos a pesquisar prováveis diferenças entre eles, e se eles poderiam ser classificados em categorias distintas, pois o fato de todos eles estarem englobados como práticas de reelaboração musical, não quer dizer que sejam iguais ou sinônimas como ainda vêm sendo tratados. Nossa proposta, portanto, vem no sentido de pesquisar através de observações feitas em obras que passaram pelo processo de reelaboração, a possibilidade de apontar determinadas técnicas utilizadas para que a partir disso, se possam traçar alguns critérios que especifiquem melhor as categorias. Não se conhece nenhum estudo feito no sentido de tentar buscar uma delimitação mais específica entre estes termos a partir de suas possíveis diferenças na prática.

No entanto, é difícil estabelecer ou elencar estes critérios que possam determinar maneiras, ou procedimentos técnicos para que se obtenham classificações específicas dentro das práticas de reelaborar, pois não pretendemos traçar regras para uma ou outra categoria e sim fazer observações que registrem os caminhos percorridos por cada uma delas. Acredita-se então que através de exemplos práticos já existentes, se possa observar a partir das escolhas e soluções encontradas nas diversas reelaborações musicais, que seja possível avançar mesmo que de forma modesta, tanto nas discussões técnicas e teóricas acerca do tema e suas especificidades, quanto nas produções das práticas de reelaboração musical

Através de observações em diversos autores e obras de referência dos termos adotados neste trabalho como práticas de reelaboração, bem como em partituras específicas observadas, percebe-se inicialmente que existe certo critério que poderia ser adotado como uma primeira classificação. Este critério já vem sendo adotado por diversos músicos e alguns autores, e diz respeito ao maior ou menor grau de “fidelidade” ou “liberdade” em relação ao original. Assim, podem ser percebidas as práticas de reelaboração onde existe maior semelhança com o original, e aquelas onde há maior grau de manipulação do material pré-estabelecido. Mesmo assim, as ambigüidades que cercam os termos agrupados neste trabalho como práticas de reelaboração nos mostram que existe uma dificuldade em classificar estes termos, pois muitos dos limites que os cercam, não são tão nítidos e se confundem.

Essa oposição “fidelidade” x “liberdade”, tem sido empregada como parâmetro de distinção entre transcrição e arranjo, porém não é tão simples, haja vista que seus conceitos se misturam. Assim, essa questão não será abordada sob o ponto de vista estético ou filosófico, embora iremos partir de princípios teóricos, mas nossa observação privilegiará uma abordagem prática. Isto é, observar nas obras reelaboradas a possibilidade de surgirem tipos de registros diferentes que caracterizem um, ou outro termo, a partir dos caminhos técnicos utilizados.

Qual seria então o limite que classificaria as várias práticas de reelaboração musical? Esse limite dependerá da quantidade de diferença entre o original e a reelaboração, ou o grau, ou a quantidade de interferências, de desvios ou de transformações. O quanto se afeta numa reelaboração irá refletir em sua classificação. O limite seria então a “quantidade” de modificações que levariam a classificar uma reelaboração em uma ou outra categoria.

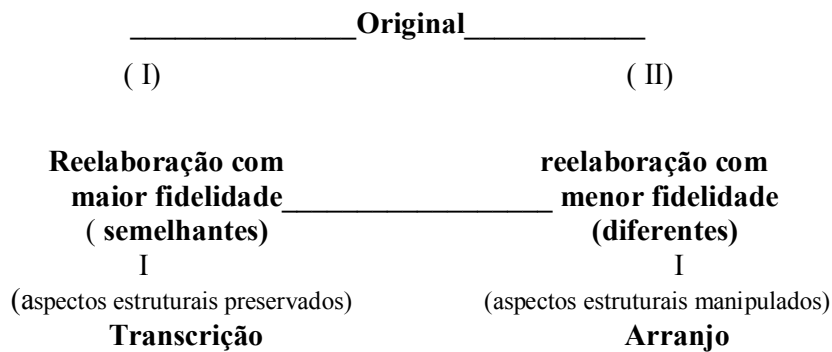
Diversos aspectos musicais serão observados e então separados como aqueles que são mais preservados em relação ao original e como isso, caracterizariam as obras que mantêm maior grau de “fidelidade” e os que são menos preservados, caracterizando as obras com menor grau de “fidelidade”, distanciando-se mais do original.

Assim, relacionamos todos os aspectos musicais que consideramos relevantes no processo da reelaboração musical: Melodia, ritmo, harmonia, forma, altura, meio instrumental, dinâmica, timbre, textura, sonoridade, articulação de fraseado e acentos. Depois de relacionados, separamos estes aspectos da seguinte forma:

- **aspectos estruturais** (estrutura melódica, harmônica, rítmica, formal,) aqueles que se tirados, acrescentados ou modificados numa reelaboração acabam provocando uma transformação mais imediata, apresentando diferenças mais claras, em relação ao original. Estes aspectos respondem pelo maior ou menor grau de fidelidade nas reelaborações, pois quanto mais estes aspectos vêm modificados, mais a reelaboração se distancia do original. Assim, as reelaborações que possuem um maior grau de fidelidade terão em geral, as estruturas melódica, harmônica, rítmica e formal, preservadas, enquanto as obras que tem os aspectos estruturais manipulados terão um menor grau de fidelidade em relação ao original.

- **aspectos ferramentais** (meio instrumental, altura, Timbre<sup>23</sup>, Textura<sup>24</sup>, Sonoridade<sup>25</sup>, articulação, acento, dinâmica), aqueles que ao passarem por modificações, embora estas possam provocar mudanças, as obras reelaboradas podem ainda manter-se próximas ao original. Por mais que se manipule um aspecto ferramental a obra ainda poderá guardar fidelidade em relação ao original se os aspectos estruturais estiverem preservados.

A partir de maior ou menor grau de manipulação dos aspectos estruturais podemos separar dois grupos distintos:



Os aspectos ferramentais, em geral serão afetados em ambos os grupos, embora, pareçam ser mais explorados nas reelaborações que possuem maior fidelidade em relação ao original, já que estas devem manter preservados os aspectos estruturais.

---

<sup>23</sup> Esta definição, assim como as duas definições nas notas seguintes, vem no sentido de clarear os contornos que envolvem alguns dos aspectos ferramentais de características abstratas, como, timbre, textura e sonoridade.

- *Timbre*- No trabalho de Hugo de Paula, Hani Yehia e Maurício A. de Loureiro- *O estudo da variação do timbre da clarineta na interpretação de frases musicais através de análises por componentes principais da distribuição espectral*, eles apresentam uma definição de timbre pela ASA (American Standard Association) como: “aquele atributo do sentido auditivo em termos do qual o ouvinte pode julgar que dois sons simetricamente apresentados e tendo a mesma intensidade e altura, são dissimilares” (Risset e Wessel, 1982). Segundo o autor, esta vaga definição está relacionada com a multidimensionalidade inerente a este atributo, o qual não pode ser escalonado por quantidades unidimensionais tal como acontece com volume e altura, cujas variações podem ser escritas por escalas de fraco-forte e grave-agudo, respectivamente e que podem por isso ser especificadas quantitativamente pelo sistema tradicional de notação musical(Paula, Yehia e Loureiro, 2000:2 - [http://www.cefala.org/~hugobp/pubs/2000\\_esba](http://www.cefala.org/~hugobp/pubs/2000_esba)).

<sup>24</sup> Utilizaremos o termo *textura* baseados na definição de Wallace Berry, em “ *Structural Functions in Music*”: Textura é concebido como o elemento da estrutura musical (determinado, condicionado) pelo número de vozes e outros componentes projetando materiais musicais num meio sonoro, e (onde existam dois ou mais componentes) por inter-relações e interações entre eles. (Berry, 1987, p. 184).

<sup>25</sup> -O termo *sonoridade* também será abordado de acordo com Berry que define como, “todas as características sonoras determinadas pela textura (incluindo dobramentos) e coloração (incluindo articulações e intensidade de dinâmica)” (Berry, Wallace, “Structural Functions in Music”, 1987, Dover, Toronto, Ontário).



Para escolha das obras que compõem o repertório dessa pesquisa, o primeiro critério foi buscar obras que se tornaram emblemáticas ou bastante representativas dentro de algumas categorias, como, por exemplo, *Quadros de uma exposição*, Mussorgsky/*orquestração* de Ravel. Da mesma forma, foram selecionadas obras que trazem explicitamente no título alguma referência a alguma categoria específica, como, por exemplo: *Chacone* de Bach, violino solo- *transcrição* para violão- André Segovia.

Entretanto, à medida que buscávamos aumentar o número de obras para compor o repertório da pesquisa nos deparávamos com mais dificuldade de seleção e escolha, pois mesmo as obras que apresentam um título referente a uma determinada categoria, apresentam também ambigüidades nos procedimentos que extrapolam por vezes alguns contornos daquela categoria explicitada. Isso nos mostra que embora possamos perceber alguns limites do que seria aceitável dentro de uma categoria, percebemos também que esses limites não são estanques, podendo ocorrer transgressões provocando um cruzamentos entre eles. Portanto não é nossa intenção estabelecer conceitos ou definições e sim, observar como se dão alguns procedimentos técnicos que podem ser recorrentes em determinadas categorias.

De qualquer forma, estabelecemos um repertório para cada categoria mesmo com todas as ambigüidades entre elas e seus respectivos procedimentos. Isso nos leva a considerar que esse repertório poderá passar por possíveis reclassificações ao longo das observações. Assim, serão realizadas observações mais específicas neste repertório esperando-se com isso, perceber elementos característicos que possam embasar distinções mais específicas entre os termos advindas do conhecimento da utilização de determinadas técnicas.

O capítulo está dividido em tópicos onde cada um deles abordará uma categoria de reelaboração específica: 2.1)-Transcrição, 2.2)-Orquestração, 2.3)-Redução, 2.4)-Arranjo, 2.5)-Adaptação, 2.6)-Paráfrase.

Começaremos então com a observação da prática de Transcrição primeiramente, pois temos visto que este termo juntamente com o termo arranjo tem se tornado dois polos de subcategorias de reelaboração. Assim, como já fizemos uma rápida abordagem em torno do termo arranjo no capítulo 1, começaremos nesse capítulo 2 abordando o termo transcrição. Para isso, faremos uma busca específica nas obras de referência, e posteriormente através da observação no repertório escolhido para esta pesquisa.

## 2.1- Transcrição-

O termo transcrição juntamente com o termo arranjo, tem sido os mais utilizados pelos músicos em geral. Na busca pelo termo transcrição nas obras de referência e artigos, encontramos diversas definições, mas como foram observados, os termos trazem seus conceitos misturados sem delimitar mais especificamente as diferenças entre eles. Por exemplo, em *Dictionary Science de La Musique: technique, forms, instruments*, o termo *Transcription*, é definido como:

Arranjo ou adaptação de uma obra musical para instrumentos ou vozes para outros diferentes daqueles os quais foram escritos originalmente. Os tratados instrumentais de obras vocais da idade média constituem o repertório básico de instrumentos como o órgão ou o alaúde por exemplo. No século XIX numerosas obras de orquestra e de música de câmara e órgão têm sido transcritas para piano a duas ou quatro mãos ou para violino e piano. Muito criticados pelos puristas eles tem, no entanto, um valor utilitário, pois graças a eles que se opera a difusão do repertório clássico e romântico em uma época que não havia a radio difusão nem o disco. As transcrições permitem construir um repertório para os instrumentos que são desprovidos de obras originais. No sec. XIX conhecem-se igualmente por transcrições as paráfrases para piano sobre temas de óperas célebres. (Dictionary Science de La Musique: technique, forms, instruments, 1977: 1025).

Nesta primeira conceituação são utilizados três outros termos considerados como sinônimos de transcrição: arranjo, adaptação e paráfrase- participando da definição como similares de transcrição, da mesma forma que participaram na definição de arranjo, no capítulo I.

Numa segunda definição para transcrição encontrada no “*The New Grove Dictionary for Music and Musicians*”, traz as seguintes definições:

1) “Uma cópia de um trabalho musical usualmente com alguma mudança na notação (da tablatura para pentagrama ou partes separadas da partitura). Transcrições são normalmente feitas do manuscrito original (antes de 1800) e que envolve algum grau de editoração. O termo pode ser estendido para o registro da escrita da música popular ou folclórica de uma apresentação ao vivo ou uma gravação, ou ainda a transferência de um som para uma forma escrita como a música eletrônica.

2)- “Um arranjo, especialmente envolvendo uma mudança de meio (orquestra para piano). (Grove, 1980: 117).

Nesta, podemos ver outras funções que aparecem na definição do termo transcrição: na primeira é colocado como registro escrito da música popular e folclórica, ou uma mudança de notação - tablatura; na segunda, parece fazer um resumo ao

considerar a transcrição como sinônima do termo arranjo. O termo arranjo, como foi visto no início do trabalho (capítulo 1), foi abordado pela mesma obra de referência no artigo de Boyd, de forma generalizada e histórica, englobando todos os outros termos.

Na próxima definição para o termo transcrição encontrada no dicionário *The Concise Oxford Dictionary of Music*, no próprio título do verbete já traz termos diferentes como sinônimos de *Transcription*:

“*Arrangement or transcription*- Adaptação de uma peça de música para um meio diferente do qual foi originalmente escrita. Algumas transcrições significam uma reescritura de algum meio mais fácil de tocar. (Nos EUA aparece uma tendência a um arranjo para um tratamento mais livre de um material, e transcrição para um meio mais ortodoxo. No Jazz a tendência do arranjo é significar uma orquestração). (The Concise Oxford Dictionary of Music, 1996: 28).

Na definição acima ainda aparece outra função, digamos assim, para a transcrição, no sentido de facilitação, ou seja, a transcrição facilitada com fins comerciais. Ainda coloca a transcrição como sendo uma espécie de arranjo no jazz. Entretanto, traz em comum com as definições anteriores, o fato de apresentarem a mudança de meio, como algo específico para a transcrição.

Finalizando nossa busca pelo termo transcrição em obras de referência, o *Dizionario Enciclopédico della Musica e dei Musicisti- Torino* traz as definições dos termos transcrição e arranjo feitas de forma invertida ao dicionário *The New Grove for Music and Musicians*. Ou seja, no “Grove” o termo “*Arrangement*” é o termo que engloba todos os outros, abordado de forma generalizada, trazendo um contexto histórico, como vimos. Já o *Dizionario Enciclopédico della Musica e dei Musicisti*, refere-se ao termo transcrição como a principal prática de reelaboração, tratada da mesma forma como foi tratado o termo arranjo no Grove. Inclusive alguns exemplos musicais são os mesmos utilizados por ambos os dicionários, como o trabalho de reelaboração feito por Webern do *Ricercare da Oferenda Musical de Bach* (no nosso trabalho esta reelaboração de Webern será tratada por orquestração, ou seja, uma terceira categoria, diferente das anteriores). Neste dicionário, o termo transcrição é abordado amplamente, como comentamos, apresentando ainda algumas especificidades para os outros termos como redução, versão, entre outros, como veremos a seguir. Já no sumário do verbete aparece o seguinte:

**I-Definição e introdução; II- A prática da transcrição até o final do sec. XVI; III- De Bach aos tempos modernos, transcrição e redução para os instrumentos de teclado; IV- De Bach aos tempos modernos, versão, interpretação, e realização para pequenos e**

*grandes conjuntos instrumentais variavelmente organizados; V- A transcrição para banda, conjuntos de Jazz, outros experimentos, a eletrônica e o computador (Dardo, 1984; IV: 577).*

Neste verbete aparecem especificações entre alguns termos, pois as transcrições estão divididas entre aquelas que são reelaboradas para teclado, e as que são reelaboradas para grupos instrumentais, e ainda aquelas que estão mais relacionadas à música popular. No nosso trabalho, observaremos os diversos procedimentos na prática buscando perceber características peculiares que possam classificá-las de forma mais específicas.

Mesmo apresentando uma divisão dentro do termo transcrição, vale comentar que ainda assim, o termo é abordado de forma ampla trazendo como um exemplo de transcrição, a versão de Bach para o concerto de Vivaldi como mostra o exemplo que aparece no terceiro tópico:

**III-** *De Bach aos tempos modernos, transcrição e redução para os instrumentos de teclado*, o verbete mostra um exemplo musical (Ex.1) de um trecho de uma obra de Vivaldi - *concerto n. 2, Op. 7*, para violino, como sendo um exemplo de transcrição. Podemos ver que neste exemplo Bach cria e introduz elementos como, contraponto na região intermediária, além de acrescentar notas melódicas (passagem, apogiaturas, bordaduras), interfere também na melodia, enfim, manipula as estruturas da peça interferindo de forma mais imediata na obra.

*Largo cantabile*



**Ex.1a)**- verbete do dicionário italiano-Concerto para violino n. 2, Op.7 de A. Vivaldi



**Ex. 1b)**- “Transcrição” de Bach para cravo

Podemos dizer que Bach procurava também aproximar-se do original no sentido de manter uma sonoridade mais densa. A passagem acima, escrita para as cordas na partitura original, tem sua sonoridade sustentada pelo arco, num andamento lento, mas ao transportar este desenho para o cravo, um instrumento *stacatto* por natureza, perderia a idéia de uma sonoridade mais plena, soando muito leve e sem sustentação. É como se Bach quisesse preencher com desenhos articulados a sonoridade que é sustentada pelas cordas no original, no sentido de adaptar a passagem ao instrumento (cravo). E dessa forma, acaba interferindo em elementos estruturais, como na melodia (apogiaturas, bordaduras), por exemplo, ou na introdução de elementos novos, contrapontos, entre outros.

O mesmo verbete ainda traz outros exemplos que também apresentam interferências diretas, como, uma “transcrição” de Schumann dos caprichos de Paganini, op.10, mostrando alterações nos aspectos básicos através de acordes introduzidos por Schumann, na mão direita. Estes acabaram criando uma melodia na voz superior que não existia no original, provocando uma interferência que afeta diretamente a estrutura melódica e harmônica do trecho.

Com isso, nosso trabalho vem sugerir que exemplos como estes comentados acima, sejam observados a partir de seus procedimentos em relação ao original. Muitos deles nos mostram que algumas reelaborações classificadas dentro de uma determinada prática avançam em algumas direções para além dos contornos que os identificam em determinadas categorias. Vale lembrar que a discussão sobre a possibilidade de especificidades dentro da reelaboração musical é uma discussão atual, pois na prática podem ser vistas diferenças entre estas categorias. Assim, estamos considerando a possibilidade de surgirem contornos que possam sugerir novas reclassificações.

Dessa forma buscamos uma reflexão onde as práticas de transcrição musical mesmo tendo um amplo conjunto de afinidades em relação ao original, não sejam percebidas somente como sendo uma transferência exata e “fiel” do texto original, como uma tradução literal, e sim um trabalho que envolve também um nível de recriação, guardando, entretanto um limite de ação. É este limite de ação ou atuação que nos propomos a investigar, ou seja, até que ponto uma reelaboração é identificada como transcrição e até que ponto ela deixa de ser, passando para algo mais específico.

Não pretendemos nos deter no processo histórico da transcrição, até porque, como comentamos, nas obras de referência observadas este termo traz seu percurso abordado praticamente da mesma forma como foi abordado o termo arranjo (visto no

capítulo 1), de forma generalizada. Este trabalho tem como desafio a tentativa de buscar dados ou maneiras de observar cada um destes termos de forma que possam ser delineados mais especificamente.

De acordo com o artigo de Barbeitas, “*Reflexões sobre a prática da transcrição: suas relações com a interpretação na música e na poesia*”, ele coloca uma investigação acerca da origem da palavra transcrição:

(...)Sabe-se que transcrição origina-se do verbo latino Transcribere, composto de trans (de uma parte a outra; para além de) e scribere (escrever), significando, portanto, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo partindo de um lugar e chegando a outro” (Barbeitas, 2000:90).

Assim, apoiados na questão etimológica do termo transcrição, percebe-se que além de ser uma prática que possui maior grau de fidelidade com o original, traz também um procedimento no qual há sempre uma mudança de meio instrumental, ou seja, “transporta-se” de um instrumento a outro, ou de um meio a outro. A transcrição não é tão livre, pois o intuito é guardar ao máximo a idéia original, além de que o meio para o qual se destina é fundamental, pois as variações que surgem, vêm a partir da necessidade de adequação às especificidades de cada instrumento. Quando se faz uma transcrição, muda-se o meio, não se pode fazer uma transcrição para o mesmo meio instrumental. Ou seja, uma obra reelaborada para o mesmo meio, neste trabalho não será tratada como transcrição. Poderá, entretanto, ser alguma das demais práticas que serão observadas ao longo deste capítulo.

Não estamos considerando as demais definições do termo transcrição, como vimos, por exemplo, como registro ou trabalho de editoração da música folclórica ou popular. Nossa abordagem é a partir da transcrição como prática de reelaboração musical.

Dessa forma, esta pesquisa propõe pensar a transcrição como uma das práticas de reelaboração na qual se busca um equilíbrio entre a idéia do compositor e as ilimitadas possibilidades de re-adaptação instrumental. De imediato, podemos dizer que ao transcrever uma idéia ou material, fica-se de certa forma limitado por um material pré-existente com o qual se irá confrontar. Com isso, surgem escolhas e soluções a partir de inúmeras possibilidades de escuta, de interpretação e de reelaboração. Entretanto, nossa investigação surge no sentido de pesquisar se estas inúmeras possibilidades poderiam estar se processando dentro de técnicas específicas que limitem o campo de atuação de uma transcrição.

Não se pode falar de transcrição sem mencionar o violão, pois é um dos instrumentos que mais se utilizou de inúmeras transcrições para compor seu repertório. É possível observar alguns trabalhos de pesquisa na área do violão que abordam questões relacionadas às transcrições. Na dissertação de mestrado de Luciano C. Moraes, por exemplo, o qual aborda *As contribuições de Sergio Abreu através de suas transcrições para repertório violonístico*, comenta o seguinte:

Segundo Gloeden, houve um período no sec. XX que se poderia chamar de “ressurgimento” que se caracterizou, grosso modo, por um esforço dos maiores violonistas espanhóis da época no sentido de levar o violão de volta as salas de concerto. Esse período se concentra nos anos vinte e contou com a participação de Miguel Llobet, Emilio Pujol e Regino Sainz de La Maza (a quem foi dedicado o Concierto de Aranjuez, um dos mais tocados no mundo inteiro) e outros, seguidos por uma atuação mais agressiva e notada de Segovia. Nessa fase, o repertório era dividido entre originais e transcrições, quase com uma predominância destas últimas (Moraes, 2007:38)

Assim, observaremos cinco exemplos que em princípio, representam a prática de transcrição, pois trazem explícito no título o termo transcrição, e possuem formações instrumentais diversas: 1), *Chaconne* da *Partita n.2* de J.S.Bach/Segovia (violino/violão); 2) *Chaconne* da *Partita n.2* de J.S.Bach/Busoni (violino/piano); 3) *Mutações* de Marisa Rezende/Flávia Vieira (piano 4 mãos /2 violões); 4) *Série de Prelúdios* de Villa-Lobos/Vieira Brandão(Violão/piano); 5) Sinfonia n.1-. de Beethoven/Liszt -1º mov (Orquestra/piano)

### **Observações gerais**

O primeiro exemplo trata-se de uma obra emblemática dentro do repertório das transcrições para violão, a *Chacone*<sup>26</sup> da 2ª *Partita* de Bach, versão original para violino solo. A obra será observada a partir de três versões: versão original e duas reelaborações: a reelaboração de A. Segovia para violão (1934) e a reelaboração de

---

<sup>26</sup> A Chacone já traz como elemento característico a forma de variações. Segundo dicionário Groves/Zahar, é uma dança originária da América Latina e que depois se difundiu na Espanha e Itália e mais tarde na Alemanha. Ela se confunde com a Passacaglia, pois eram conhecidos os baixos de Chacone. Em geral a Chacone vem em compasso ternário e em tonalidade maior, mas esta Chacone de Bach (V mov. da *Partita* n.2) é uma exceção, pois está em Re menor. Traz uma série de variações sobre um pequeno trecho de oito compassos que vão se repetindo e variando. Está dividida em termos de macro forma em duas grandes partes, sendo a segunda em tonalidade maior, Re Maior. (*Dicionário Grove de Música- Edição Concisa*- Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994: 184-5).

Busoni para piano (1892). Ambas as reelaborações são denominadas como transcrições, e assim, serão observadas no sentido de buscar a percepção dos procedimentos utilizados em cada uma delas.

O tratamento textural dado por Bach na *Chaconne* exige bastante do intérprete que precisa deixar soar a variedade na estrutura composicional com o uso polifônico em alguns momentos e harmônico em outros, mesmo sendo para instrumento melódico, o violino. A obra traz muitos acordes, arpejos rápidos, além da escrita contrapontística. Parece que por estes motivos, intérpretes como Segóvia e Busoni se sentiram estimulados a reelaborar para seus respectivos instrumentos harmônicos (violão e piano). Assim, a versão de Segovia traz um percurso que busca manter ao máximo as idéias do compositor, como será visto detalhadamente mais adiante. Já a versão de Busoni, embora também busque manter afinidades com o original, apresenta um maior grau de interferência alterando de forma mais imediata características básicas da obra.

Passando também por versões diferentes observaremos a obra *Mutações* de Marisa Rezende, composta originalmente para dois pianos. Por uma questão de maior viabilização de execução da peça, a própria compositora fez uma reelaboração para piano a quatro mãos que tem sido bastante executada.

Para este trabalho veremos uma transcrição realizada por mim para dois violões, a partir da versão para piano a quatro mãos da compositora. A idéia de transcrever esta peça veio através do desejo de mostrar uma escuta individual que viu no timbre do violão a possibilidade de uma interpretação diferente do original.

A obra, como o nome propõe é construída a partir de um tema que vai se transformando e se alterando através de andamentos, articulações, ritmos e métricas diferentes. É dividida em duas partes onde a primeira começa com um ataque suave (*p*) em clusters, ou também pode ser vista como a sobreposição da escala de Fá eólio dividido em dois blocos, transitando em torno da tonalidade de Fam/LabM. O andamento inicial é lento, porém a obra vai pouco a pouco se tornando mais articulada. Novamente, um ataque em blocos só que agora forte, porém soando  $\frac{1}{2}$  tom abaixo, rompe com o desenho que vinha sendo feito e dá início a segunda parte rápida trazendo o mesmo tema, só que vestido de maneira diferente, bem articulado na tonalidade de MiM. A obra explora os tipos de articulação, acentos, a métrica irregular e a sonoridade do piano em termos de manipulação do espaço sonoro.

A questão de sonoridade é importante para a obra original que traz uma densidade característica do piano que se torna complexa ao passar para o violão. Com



isso, as questões técnicas peculiares aos instrumentos surgem a partir da segunda parte, à medida que a obra vai ganhando em sonoridade, tessitura, volume e densidade.

Observaremos também os cinco prelúdios de Villa-Lobos para violão, com transcrição de Jose Vieira Brandão a partir do artigo de Daniel Wolff e Olinda Alessandrini intitulado “*Os cinco prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa*”<sup>27</sup>. Neste artigo os autores comentam o trabalho de Vieira Brandão mostrando como foram adaptados para o piano, efeitos característicos do violão, tendo este trabalho a aprovação do próprio Villa-Lobos. Observaremos mais detalhadamente através de alguns exemplos mostrados no artigo, como Vieira Brandão procura manter um alto grau de fidelidade ao texto original, entretanto, acaba por interferir na obra em diversos momentos.

Como último exemplo ainda será observado o trabalho realizado por Liszt na transcrição para piano da Sinfonia n. 1 de Beethoven. A transcrição de Liszt das 9 Sinfonias de Beethoven é um trabalho gigantesco e esperamos poder contribuir fazendo uma observação mais detalhada em pelo menos uma delas, a fim de perceber alguns procedimentos utilizados por Liszt, investigando de que forma ele preserva os aspectos estruturais que classificam esse trabalho de reelaboração como sendo uma transcrição. Podemos comentar de imediato que ele procura ser “fiel” em relação ao original e que houve mudança de meio.

Assim, através da observação dos procedimentos utilizados nesse conjunto de obras espera-se poder adquirir uma percepção capaz de dar ao processo de transcrição um conjunto de técnicas que possa especificar, ou melhor, delimitar seu campo de ação.

Mais do que análises estruturais das obras que compõem este tópico, nos interessa uma observação específica dos aspectos que irão interferir no procedimento de transcrição. Após observação generalizada feitas nas obras transcritas, podemos comentar que elas trazem um procedimento parecido em seus respectivos percursos. Os aspectos estruturais e os aspectos ferramentais foram selecionados, separados e observados a partir da seguinte tabela:

---

<sup>27</sup> Este artigo foi extraído da revista *Per Musici*, n. 16, 2007, p.54 a 56.

<b>Obras</b>	Chaconne- Bach/Segovia	Chacone- Bach/Busoni	Mutações- Marisa/Flávia	Cinco prelúdios/Villa- Lobos/Vieira Brandão	I sinfonia Beethoven/Liszt
<b>Aspectos estruturais.</b>					
Estrutura rítmica		X			X
Estrut. Formal					
Estrut. Harmonica				X	
Estrut. Melódica		X			
<b>Aspectos ferramentais.</b>					
Tom/altura.					
Meio instrumental	X	X	X	X	X
Timbre	X	X	X	X	X
Sonoridade	X	X	X	X	X
Textura	X	X	X	X	X
Art. de fraseado	X	X	X	X	X
Dinâmica	X	X	X	X	X

**Tabela 1)- Transcrição-** o (X) representa os aspectos que mais sofrem alteração.

Observa-se na tabela que houve maior concentração do (X), na parte inferior onde estão relacionados os aspectos ferramentais<sup>28</sup>. Há um percurso parecido entre as obras no sentido de explorar os aspectos ferramentais e manter relações de afinidade com o original através dos aspectos estruturais como, estrutura formal, rítmica, harmônica e melódica, (com algumas exceções). Podemos ver que nas transcrições de Busoni, Vieira Brandão e Liszt, ocorrem alterações em alguns aspectos estruturais (melódico, harmônico, entre outros), mostrando que os prováveis limites entre as categorias não são estáticos podendo haver transgressões, ou seja, opções que cruzariam os limites do que seria estabelecido dentro de uma determinada categoria. Por outro lado, essas transgressões podem apontar para certa exclusão do contorno de realização de cada categoria, classificando ou inserindo estes trabalhos de reelaboração em outras categorias mais específicas, apontando para uma provável reclassificação que esperamos poder sugerir ao longo do trabalho.

Serão feitas observações específicas quanto aos diversos aspectos apontados na tabela acima. Entretanto, como os aspectos considerados estruturais básicos (Forma, harmonia, ritmo, e melodia) são preservados se mantendo mais comprometidos em

<sup>28</sup> Vale comentar que a tabela surge de uma observação generalizada das reelaborações, assim, as células assinaladas com (X) representam uma avaliação inicial subjetiva da relevância daqueles aspectos.

relação ao original, iremos priorizar os aspectos que sofreram maiores interferências (mudança de meio, timbre, sonoridade, textura, articulação, dinâmica e acentos). Assim, busca-se perceber de que maneira se processam estas interferências em cada um dos aspectos que sofreram alterações em relação à versão original.

### **Observações específicas**

*Meio instrumental, Timbre, Sonoridade, textura, articulação e dinâmica*

#### *1)-Meio instrumental*

Como comentado anteriormente, a mudança de meio instrumental parece ser o ponto de partida para esta prática de reelaboração, pois ao transcrever uma obra, “transporta-se” de um meio instrumental a outro. Conseqüentemente, esta mudança afetará outros aspectos como timbre e sonoridade, por exemplo.

Ao comparar as três partituras da *Chaconne*, ou seja, o original de Bach e as duas reelaborações, percebe-se que a escrita da partitura original é bastante parecida com a escrita para violão de Segovia, (lembrando que o violão soa 8ª abaixo), com pequenas variações de articulação e disposição de determinados acordes, por outro lado, a partitura de Busoni traz modificações mais significativas.

O exemplo abaixo, (Ex.2a e 2b) mostra os primeiros compassos da *Chaconne* na versão original para violino solo e a versão reelaborada por Segovia para violão solo:

**Ex. 2a)** Partitura original-violino

**Ex.2b)** Transcrição para violão de Segovia- O (X) representa os acordes ou notas que sofreram alterações na transcrição.

Podemos observar que pequenas alterações ocorrem na transcrição de Segovia, como: no (c. 2) repete o acorde ao invés de tocar somente a nota (Mi4), na intenção de adquirir maior ressonância e densidade; ou no (c.3) no primeiro acorde há uma mudança na disposição do acorde que dobra a tônica ao invés da terça. Neste caso, manter o acorde original do compositor se revelou impossível, pois a reprodução no violão desse acorde nesta disposição é impraticável. Ainda surgem pequenas alterações na articulação.

Ambas as mudanças de características técnicas e peculiares ao instrumento, mostram que é necessário que se tenha um conhecimento mais amplo do mecanismo do instrumento para o qual se esta transcrevendo, no sentido de perceber como poderá ser efetuada a realização prática. Este tipo de alteração em relação ao original ocorre com grande frequência nesta transcrição, entretanto, estas alterações fazem parte do mecanismo de transcrição e acontecem em decorrência da mudança de meio buscando se adequar ao novo instrumento.

Na reelaboração de Busoni, o trecho inicial da *Chaconne* traz um procedimento parecido com o procedimento utilizado por Segóvia, ou seja, traz interferências, porém estas, por enquanto, não afetam os aspectos básicos buscando adaptar também o piano à obra original. Assim como na transcrição de Segóvia, a transcrição de Busoni também começa soando uma 8ª abaixo da partitura original. Entretanto, para o violão, o fato de se adequar a tessitura realizando a obra numa 8ª abaixo era uma questão de necessidade, pois o violão possui uma extensão limitada que abrange pouco mais de três oitavas. Esta limitação de tessitura não deixa outra opção, pois se começasse na mesma região do violino atingiria em determinados trechos, alturas impraticáveis para o violão que o obrigaria necessariamente a mudar de registro. Na partitura de piano isso não ocorre, pois a *Chaconne* poderia ser realizada na mesma tessitura do violino sem ter problemas de limitação de tessitura. Entretanto, Busoni opta por começar numa região mais grave no sentido de explorar melhor todas as possibilidades sonoras do piano, como pode ser visto no exemplo (Ex.2c) abaixo:

The image shows a musical score for piano, labeled 'Piano' on the left. It is in 3/4 time and B-flat major. The score begins with a forte dynamic. The right hand has a melodic line starting with a trill on G4, followed by a series of notes. The left hand has a complex chordal accompaniment with many notes in the bass register, including some triplets and sixteenth notes. The score is for measures 1 through 5.

Ex.2c) –Transcrição de Busoni (c.1 a 5)

O procedimento utilizado por Busoni vai mudando à medida que a obra vai se desenvolvendo, é como se ele começasse a inverter os papéis fazendo com que ao invés do piano ser adaptado à obra, à obra começa a ser adaptada ao piano que é um instrumento rico em termos de possibilidades técnicas. Busoni irá explorar isso, e começa reforçando alguns trechos através de dobramentos, oitavas, explorando a tessitura, variando os registros, como mostra o exemplo abaixo:

Ex.3a)- Chaconne- original violino (c. 13 a 16)

Ex. 3b)- Chaconne -transcrição para piano- (c.13 a 16)

Até aí, entretanto, podemos considerar que estas alterações (oitavar, dobrar) são mudanças características da transcrição e não trazem interferência nas estruturas básicas. Já no trecho mais adiante, Busoni começa a introduzir acordes que não aparecem na partitura original, e daí pra frente ele irá cada vez mais interferir na obra original;

Ex.4a)- Chaconne- Original de Bach-(c.29 a 32)

*p molto dolce  
non arpegg.*

31

Ex.4b) - Chaconne- reelaboração de Busoni (c.29 a 32)

Observa-se que para Busoni, a mudança de meio é um aspecto fundamental, pois a fim de explorar as possibilidades técnicas e expressivas do piano, ele interfere de maneira mais direta na obra. Seus procedimentos apontam para uma prática que ultrapassa alguns contornos dentro do que estamos considerando como sendo de uma transcrição. Embora tenha ocorrido uma mudança de meio, um dos princípios que definem a transcrição, ele avança para além dos limites da transcrição, quando começa a manipular elementos da estrutura básica, como ritmo, melodia, por exemplo.

A mudança de violino para piano é muito grande, pois são instrumentos ainda mais distintos do que na transcrição de violino para violão. Acredita-se que justamente por serem instrumentos tão diferentes, a necessidade de adequação é maior e, portanto, as interferências são praticamente necessárias. Transcrever uma obra de violino para piano, automaticamente levará a interferências tão marcantes que provocarão a necessidade de maior manipulação do material pré-existente, no sentido de melhor adequação ao novo meio instrumental. Assim, provavelmente, os procedimentos utilizados por Busoni na *Chaconne* estão mais relacionados a alguma outra prática de reelaboração a qual buscaremos chegar a alguma classificação mais específica ao longo do trabalho.

Em *Mutações*, de Marisa Rezende, observa-se uma mudança de meio instrumental que passa do piano a 4 mãos para dois violões. A mudança de meio é novamente responsável pela maioria das alterações que ocorrem em função da adaptação

ao novo meio instrumental. O violão, embora possua inúmeros recursos técnicos e de efeitos sonoros possui uma extensão limitada em relação ao piano. Dessa forma, as obras escritas originalmente para piano ao serem transportadas para violão terão que ser ajustadas em relação à tessitura. É exatamente aí que surge a dificuldade de transcrever uma obra de piano para violão, pois é necessário buscar caminhos para que se obtenha, mesmo dentro das diferenças instrumentais, uma transcrição que possa manter ao máximo as idéias originais e ao mesmo tempo consiga adquirir sua própria autenticidade.

Na transcrição da obra *Mutações* não foi diferente, inclusive talvez este tenha sido o maior desafio já que a obra original explora bastante os extremos de registro no piano.

Como uma primeira observação, é preciso comentar que a obra favorece esta transcrição no sentido de que o piano traz muitos dobramentos (mão esquerda e direita fazendo o mesmo desenho em oitavas diferentes). Esta textura menos polifônica da obra original contribui no sentido de transportar para o violão as estruturas básicas.

A tonalidade foi mantida em virtude de melhor adequação ao novo meio instrumental. Esta se tornou a maior dificuldade da transcrição, ou seja, pesquisar qual a tonalidade se adaptaria melhor ao violão para que ele pudesse realizar esta obra dentro dos limites da transcrição. Embora outras tonalidades possibilitassem a execução, teriam que ser realizadas muitas mudanças de oitavas, e sendo assim, já que a obra terá que passar por estes mecanismos de ajustes de tessituras, então poderia ser mantida a tonalidade original desde que o instrumento possa ser bem explorado em termos de sonoridade e mecanismo técnico. Assim, o tom original proporcionou a execução em diversos aspectos como, por exemplo, a articulação mais ligada através de maior possibilidade de utilização de cordas soltas, (na segunda parte), bem como melhor adaptação em relação aos extremos de tessitura. A primeira parte acabou trazendo uma armadura de clave LabM, não muito cômoda para o violão em termos de leitura, porém o andamento é bastante lento favorecendo a execução que será compensada na segunda parte da peça que modula para o tom de MiM.

Dessa forma, podemos comentar que praticamente todas as alterações que ocorrem na obra vêm em decorrência da mudança de meio adequando o novo instrumental. Já no primeiro compasso podemos destacar uma mudança na disposição dos clusters em virtude da impossibilidade do violão em realizá-los da forma como aparecem no piano:

Ex.5a) Mutações original (c.1)

Ex.5b) Mutações –transc.violão (c.1)

Praticamente todos os acordes ou clusters presentes na obra original irão sofrer este tipo de alteração na disposição das notas para que o instrumento consiga executá-los. Porém estas alterações não afetam a sonoridade geral destes blocos de acordes, pois todas as notas estão presentes, além de manter também o espaço sonoro entre as vozes extremas. Enfim, são alterações naturais que envolvem a mudança de meio instrumental.

Ainda com relação à mudança de meio, durante o processo de transcrição houve questões incontornáveis em relação à tessitura, havendo em diversos trechos como única alternativa a execução realizada uma oitava (8ª) abaixo. Porém, diferente da transcrição da *Chaconne* para violão, que como vimos soa toda uma 8ª abaixo. Nesta transcrição de *Mutações* a parte inicial, até o compasso (c.22) é mantida na mesma região, soando na mesma altura, porém escrita uma 8ª acima do original. Nos exemplos abaixo podemos ver os compassos iniciais da partitura original e da transcrição:

Muito lento (♩ = 40), mas sempre livre e legato

Ex.6a)-Mutações- piano(c.1 a 6)



Muito lento ( $\text{♩} = 40$ ), mas sempre livre e legato

Ex.6b) Mutações-transc. Violão (c.1 a6)

A partir do (c. 23), ocorre uma mudança de oitava (o violão soa 8ª abaixo) em virtude de proporcionar melhor realização do trecho de forma confortável tecnicamente e com equilíbrio na sonoridade entre os dois violões:

Ex.7a) piano (c.22 e 23)-

Ex.7b)-violão (c.22 e 23)

A partir deste trecho, as mudanças de tessitura e registros continuam acontecendo em virtude de melhor adequação do instrumento à obra. Entretanto, o violão pôde ser mantido com bastante fidelidade em relação ao piano no sentido de preservar a estrutura formal, harmônica, rítmica, enfim, sem acrescentar, nenhum elemento novo. O maior problema foi conseguir solucionar questões de tessitura que extrapolavam muito as limitações de registro do violão. Porém, não houve necessidade de suprimir nenhuma voz, ou desenho, a não ser, os dobramentos e oitavas que também trazem uma perda nas tessituras de diversos trechos assim como na densidade da textura. Vale ressaltar, no entanto, que estas alterações em relação à tessitura, embora não seja a melhor solução, muitas vezes vem como única opção e como temos visto até agora, é um mecanismo muito presente na prática de transcrição. Portanto, estamos considerando como alterações previstas dentro da prática de transcrição, pois acontecem a partir da mudança de meio

instrumental que tem se mostrado como sendo um dos aspectos de bastante relevância para a transcrição.

No trabalho de Vieira Brandão, o percurso utilizado nos *Prelúdios* é inverso ao da obra anteriormente observada, pois agora a mudança se processa do violão para o piano. Assim como no trabalho de Busoni (*Chaconne*-violino para piano) também aponta para algumas interferências que merecem ser observadas no sentido de perceber como se dão os procedimentos da transcrição quando o meio ao qual se irá transportar é mais amplo de possibilidades técnicas e expressivas, como é o caso do piano.

Segundo o artigo de Wolf e Alessandrini, Vieira Brandão obteve um resultado híbrido entre arranjo<sup>29</sup> e transcrição, pois o violão apresenta limitações em termos de extensão e possibilidades técnicas com relação aos recursos polifônicos do piano. Assim, de acordo com os autores, “as obras escritas originalmente para violão solo tendem a soarem vazias quando executadas em sua escrita original ao piano que teria então somente uma pequena parte de possibilidades de manejo exploradas” (Wolff e Alessandrini-2007: 56.) Isso pode ser visto no exemplo (Ex.8a e 8b) abaixo que mostra os primeiros compassos do prelúdio n. 3, onde Vieira Brandão interfere aqui de forma mais direta acrescentando acordes, alterando os acidentes que provocam mudanças na harmonia, além de mudar também a fórmula de compasso:

The image shows two musical examples side-by-side. On the left, labeled 'Guitar', is the original score for 'Prelúdio n. 3' in 2/4 time, written for guitar. It features a single melodic line with some chords. On the right, labeled 'Piano', is the transcription for piano in 4/4 time. This version includes a key signature change to one flat (B-flat) and adds a harmonic accompaniment with chords and a bass line. Above the piano score, there are two '(x)' marks indicating specific changes or additions.

**Ex.8a)** Prelúdio n. 3-(c. 1 e 2)

Partitura original de violão

**Ex. 8b)** Prelúdio n.3 (c.1 e 2)

transcrição para piano

Exemplo extraído do artigo “*Os cinco prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa*”. (Wolff e Alessandrini-ANPPOM)

Isso vem reforçar o que já comentamos anteriormente no trabalho de Busoni, realizado na *Chaconne*, onde as interferências ocorrem em maior grau. Parece que ao

<sup>29</sup> O termo Arranjo no artigo citado traz uma distinção entre o termo transcrição definido por Samuel Adler da seguinte forma: Transcrição é a transferência de uma obra previamente composta de um meio musical para outro. Já o arranjo, envolve mais do processo de composição, uma vez que o material previamente existente pode ser não mais que uma melodia ou mesmo parte de uma melodia para a qual o arranjador deve suprir uma harmonia, contraponto e às vezes até mesmo ritmo(...):- *The Study of Orchestration*- New York, Norton, 1989- (1989, pag.512).

transportar de um instrumento melódico para piano, ou de um meio instrumental para outro com diferentes possibilidades técnicas e sonoras, ocorre maior necessidade de adequação da obra em relação a este novo meio. Entretanto, para que possamos classificar uma reelaboração como sendo uma prática de transcrição, é necessário encontrarmos um equilíbrio entre a fidelidade ao original e a exploração destas capacidades sem que elas avancem muito além dos limites que estamos traçando neste trabalho.

Dessa forma, podemos considerar que talvez estes trabalhos de reelaboração possam também pertencer a outras categorias dentro das práticas de reelaboração, ou quem sabe, elas possam ser vistas como exceção dentro da transcrição, pois provocam maiores interferências ao manipular os aspectos harmônicos e rítmicos por exemplo. Este é um ponto de questionamento que buscaremos observar na tentativa de adquirir uma percepção dos limites entre as diversas práticas de reelaboração.

Fazendo o percurso da orquestra para piano, observaremos a transcrição de Liszt do primeiro movimento da Sinfonia n.1 de Beethoven. Trazendo o mesmo ponto de questionamento, podemos comentar que existe uma prática de transportar da orquestra para o piano, óperas, concertos, ballet, entre outras obras, que é conhecida como redução. A redução faz o caminho inverso da orquestração. Ambas as práticas, tanto orquestração quanto redução, são específicas em relação ao meio.

Faremos duas observações nos trabalhos de reelaboração de Liszt das Sinfonias de Beethoven: uma neste tópico, observando-a como sendo um trabalho de transcrição, como o próprio Liszt a denominou, e a outra observação será feita no tópico redução. Embora ocorra um processo de transcrição através da mudança de meio instrumental (orquestra para piano), além de buscar ser “fiel” ao original, temos que concordar que ocorre também uma redução em termos de timbres individuais e possibilidades de combinações sonoras ao passar da orquestra para piano. Este limite entre transcrição e redução é um ponto nebuloso, onde os contornos de ambos os procedimentos ainda são confusos e, portanto, um ponto de investigação para este trabalho. Propomo-nos a investigar se existe uma diferença entre uma transcrição de orquestra para piano e uma redução de orquestra para piano. Ambas são a mesma coisa? Ou toda transcrição de orquestra para piano é uma redução? Dessa forma, buscaremos perceber através da observação prática em algumas obras que passaram pelo processo de transcrição/redução quais os limites entre estas duas categorias de reelaboração musical.

O primeiro movimento da Sinfonia n.1 é basicamente formado a partir de uma estrutura predominantemente separada em blocos ou naipes dialogando entre si, com uma

textura densa, porém polifonicamente simples, que contribui para a transcrição para piano.

A mudança do meio orquestral para o piano é muito marcante, pois envolve de imediato a transferência de um meio instrumental onde existe a maior diversidade de timbres para um único timbre instrumental.

Passagens como as dos trechos que abrangem os compassos (c.69 e 70), por exemplo, trazendo uma articulação rápida nas cordas, Liszt mostrou duas opções de resolução técnica, como mostra o exemplo abaixo (Ex.9a) quando traz a indicação literal, *ossia*:

The image shows a page of an orchestral score for measures 69 and 70. The instruments listed on the left are Flutes, Oboes, Clarinets in Bb, Bassoons, Horns in F, Trumpets in Bb, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello e cbx. The music is in 4/4 time. The strings (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello e cbx) play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets in Bb, and Bassoons) play chords and melodic lines. The brass (Horns in F and Trumpets in Bb) play sustained notes. The overall texture is dense and polyphonic.

**Ex.9a)** - Partitura original- orquestra (c.69 e 70)

The image shows a page of a piano transcription for measures 69 and 70. The score is for Piano and includes the instruction 'ossia' at the beginning. The music is in 4/4 time. The piano part features a dense texture with rapid articulation in the piano. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The overall texture is dense and polyphonic.

**Ex 9b)** Transcrição- piano (c.69 e 70)

Liszt coloca a indicação literal, *ossia*, que mostra outra possibilidade de resolução daquele trecho que inclusive parece estar mais próxima do original do que a primeira opção. Parece que Liszt quer mostrar a melhor maneira daquele instrumento fazer soar o mais próximo do que soaria no meio original. Este tipo de procedimento será utilizado por Liszt em diversos momentos onde ele apresenta duas soluções para determinados trechos específicos.

Vale ainda comentar alguns tipos de alterações que podem ocorrer numa transcrição de orquestra para piano em virtude da mudança de meio instrumental. No trecho que abrange os compassos (c.79 a 84) o desenho do oboé que surge em contraponto ao desenho dos violoncelos e cbx da partitura original, na transcrição de Liszt acaba ficando encoberto no piano pela impossibilidade de realizá-lo na tessitura original, em simultaneidade aos acordes do acompanhamento. Novamente Liszt recorre à indicação *Ossia* e coloca também a indicação de *Ob.*,(oboé) indicando o instrumento ausente, além de indicar outra possibilidade de execução(tocar a linha do oboé na tessitura original porém sem os acordes do acompanhamento):

The image shows a musical score for orchestra, labeled 'Ex. 10a) Partitura de orquestra (c. 79 a 81)'. It consists of six staves: Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Oboe part features a melodic line with a long note at the beginning, followed by a series of eighth notes. The Bassoon part is mostly silent. The Violin I and II parts play a steady eighth-note accompaniment. The Viola and Cello parts play a similar accompaniment, with the Cello part having a more complex rhythmic pattern.

**Ex. 10a)**- Partitura de orquestra (c. 79 a 81)

The image shows a musical score for piano transcription, labeled 'Ex. 10b) Transcrição Liszt -piano- (c.79 a 81)'. It consists of two staves: Oboe (ob.) and Piano (Pno.). The Oboe part is identical to the one in Ex. 10a. The Piano part features a complex accompaniment with many chords and arpeggiated figures, which would be difficult to play on a piano in the original orchestral setting.

**Ex. 10b)**- Transcrição Liszt -piano- (c.79 a 81)

Ambas as opções apresentadas por Liszt resolvem em parte a execução da passagem, sendo que a primeira (a que está na pauta principal), mesmo obscurecida por estar soando uma oitava abaixo, parece estar mais próxima.

Parece que a mudança de meio para as transcrições é um aspecto fundamental, pois é em função das possibilidades técnicas do piano, por exemplo, que Liszt, assim como Busoni e Vieira Brandão acabam por provocar alterações mais significativas nas obras. Ocorre que algumas alterações feitas por eles, foram feitas a partir de escolhas e não de necessidades que surgem das peculiaridades do instrumento.

### *Timbre*

É difícil falar de timbre a partir de sua subjetividade inerente. Entretanto, iremos buscar através de exemplos práticos e objetivos trechos onde o timbre é explorado nas obras originais e como são tratados nas transcrições.

Na *Chaconne*, Bach explora o violino dando a este instrumento melódico um tratamento praticamente de um instrumento harmônico, criando texturas variadas alternando entre momentos polifônicos e harmônicos o que de certa forma, favorece a escrita violonística, assim como a escrita pianística, além de explorar diversos tipos de articulação e acentos que também provocam maior diversidade no timbre.

A partir da escuta de ambas reelaborações (transcrição de Segovia e a de Busoni), observa-se o quanto um determinado instrumento de características tímbricas distintas, é capaz de assumir um material que não foi a princípio pensado para ele mostrando que a essência da música não se limita às sonoridades particulares que se pode obter sobre determinados instrumentos. O desejo de ouvir uma determinada obra num timbre específico nos leva a perceber que em geral quem faz uma transcrição é o interprete que deseja tocar aquela obra em seu instrumento. As transcrições são motivadas muitas vezes por questões interpretativas e não composicionais.

O timbre é automaticamente afetado na realização de uma transcrição a partir da mudança de meio. No caso da transcrição de Segovia, violino para violão, embora sejam de uma mesma família, digamos assim, pois são instrumentos de cordas, porém possuem mecanismo, articulação, acentos, completamente diferentes que influenciam diretamente no timbre. No piano, estas diferenças tímbricas aumentam ainda mais a partir

da ampliação das possibilidades técnicas do instrumento como vimos na mudança de meio.

Os diversos tipos de acentos e articulações de fraseados são elementos que também contribuem para maior diversidade de timbres nestas reelaborações. No violão também existe um recurso de realizar o mesmo desenho em outra corda com outro dedilhado que contribui para a diversidade de Timbre, assim como no violino. Os exemplos abaixo (Ex. 11a e 11b; 12a e 12b) mostram uma passagem entre os compassos (c. 17 e 21) onde o desenho sofre apenas pequenas variações na partitura original, e como Segovia ressalta essa diferença em sua transcrição para violão:

Ex.11a)- Chaconne- original Violino (C. 17 )

Ex. 11b)- Chaconne-transc. violão (c.17)

Ex. 12a)- Chaconne original violino (c.21)

Ex.12b)- Chaconne-Transc. Violão (c.21)

Se na obra original, Bach buscou variar este desenho fazendo pequenas alterações rítmicas e alterações de dinâmica, e que irão afetar o timbre, Segovia reforça na transcrição esta diferença entre os desenhos dos compassos (17 e 21) manipulando o timbre de maneira que ele soe mais aveludado no (c.21). Praticamente todo o desenho é realizado na segunda corda, sem a indicação de ponticello (timbre mais metálico), e ainda com uma inversão na dinâmica em relação ao original.

No piano, a *Chaconne* na reelaboração de Busoni explora a diversidade tímbrica muitas vezes em função do aumento de densidade e exploração do espaço sonoro através de dobramentos em oitavas. Com isso, o timbre no piano é explorado tanto através dos dobramentos, oitavas, como através de tipos de articulação e acentos, além da dinâmica e da utilização dos pedais.

Já em *Mutações*, como comentado anteriormente, o timbre foi o elemento propulsor desta transcrição que viu na sonoridade tão peculiar do violão a possibilidade de execução desta obra, ou como sugere Peter Szendy, assinar nossa escuta desta obra. A obra também acaba estimulando a transcrição para violão, quando apresenta uma textura predominantemente a duas vozes (dobradas, oitavadas), favorecendo a escrita do violão. Certamente o timbre do violão tem em relação ao timbre do piano um diferencial nas possibilidades sonoras como, menor volume, densidade, tessitura, quantidade de harmônicos, entre outros. Entretanto, a suavidade sonora do violão, juntamente com suas possibilidades de articulação rítmica, além da diversidade de efeitos que contribuem na variedade de timbres característicos do violão, motivou esta transcrição.

O trecho que abrange os compassos (c. 48 a 54) aparece na obra original em *stacatto* e com um desenho metricamente irregular, e bem marcado ritmicamente. Este tipo de desenho se adapta bem ao timbre e a mecânica do violão, como mostra o exemplo abaixo que traz alguns compassos deste trecho:

Ex.13a)- Mutações piano(c. 47-52)

Ex 13b) Transc. Violão (c. 47 a 52)



Embora esteja soando uma oitava abaixo, pois realizar esta passagem em sua altura original seria tecnicamente bastante complexo para o violão, este trecho acaba de certa forma, sendo favorecido pelo timbre naturalmente *stacatto* do violão. Entretanto, optamos por reforçar a idéia de um desenho bem marcado e articulado ritmicamente acrescentando o acento (>). Assim, explora-se a passagem em *stacatto* para que ela ressalte o contraste com o *legato* do trecho seguinte (c.55 a 69), pois o violão como comentamos, não poderá fazer o trecho seguinte soar tão ligado quanto no piano.

O exemplo abaixo (ex.14) mostra os primeiros compassos do novo trecho em *legatto*, contrastante ao trecho em (*stacatto*) do exemplo anterior:

Ex 14). Transcrição –violão- (c.55 a 58)

Além do *legatto*, este trecho está uma oitava abaixo do original, o que também contribui para reforçar o contraste entre os dois trechos na transcrição para dois violões. Isso nos mostra que o timbre pode ser bem explorado através das articulações, acentos e registros.

O timbre nas transcrições de Vieira Brandão dos *Prelúdios* de Villa-Lobos (agora do violão para o piano) apresenta nas questões dos harmônicos (recurso muito utilizado no violão) uma solução interessante abordada no artigo citado que vale a pena ser mostrada:

Ex 15a) Prelúdio 4- p/ Violão- Villa-Lobos (c. 27 e 28)

**Ex.15b)** transcrição-piano (c.27 e 28)- Exemplo extraído do artigo “Os cinco prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa”.

Vieira Brandão buscou criar um tipo de efeito harmonizando com uma seqüência de acordes menores com sétima (7<sup>a</sup>m) os harmônicos da partitura original de violão com a intenção de se aproximar mais da sonoridade original no sentido de mostrar que naquele momento específico existe uma projeção sonora diferente do mesmo desenho.

A questão do timbre numa transcrição de um meio orquestral para somente um instrumento é bastante relevante, pois toda a diversidade de timbre e de combinações tímbricas será reduzida a um único timbre. Certamente o piano é um instrumento rico nas possibilidades de adquirir timbres diversos, e nas mãos de Liszt ele será usado em todas as suas capacidades técnicas e expressivas. Mesmo assim, é uma mudança tímbrica bem marcante.

O mesmo trecho comentado anteriormente na mudança de meio instrumental, (Ex. 10), pode ser utilizado para abordarmos também a questão do timbre, ou seja, a entrada do desenho do oboé, compassos (c.79 a 84). Na orquestra, este momento torna-se bastante expressivo justamente por causa da entrada do oboé que através de seu timbre penetrante se sobressai na passagem, além do fato dele realizar um crescendo numa nota longa, surgindo. Na reelaboração este momento sofre alterações em virtude da mudança de meio como vimos e estas irão afetar o timbre e a sonoridade geral da passagem:

Ex. 16a) - Sinfonia n.1-orquestra (c. 79 a 81)

Ex. 16b) - Transc. Piano (c.79 a 80)

Assim, o pianista irá buscar uma sonoridade que se assemelhe a sonoridade do oboé. Certamente que o som de oboé o pianista nunca conseguirá, mas o que ele deve de fato buscar, talvez seja uma sonoridade dentro das possibilidades de diversificação tímbrica do piano que marque uma nova projeção sonora tão expressiva quanto à sonoridade do oboé.

Estas indicações literais que Liszt utiliza, (*Ossia, viol.;ob.*), podem nos dizer algo em relação aos limites de uma transcrição. Ainda voltaremos a estas questões quando formos abordar o termo *redução*.

### *Sonoridade*

A *Sonoridade* é explorada tanto no sentido de colorido, quanto de equilíbrio e volume. Com a mudança de timbre automaticamente ocorre mudança na sonoridade. Na *Chaconne*, a mudança de sonoridade do violino para o violão é muito marcante, e já começa pelo fato do violão estar soando uma 8ª abaixo. Segovia buscou interpretar as idéias de Bach dentro do caráter da obra através de uma sonoridade suave, mais contida

pelas próprias características sonoras do violão, menos legato e menos dramático do que o violino. E mesmo assim, a *Chaconne* de Bach/Segovia soa como uma obra original, no sentido de que a obra se adapta tão bem ao novo meio instrumental que parece ter sido pensada para violão (alaúde).

Na versão original, Bach explora a sonoridade do violino em diversos momentos, como por exemplo, no trecho que abrange uma passagem longa e complexa em termos de técnica onde predominam acordes arpejados explorando um movimento de arco que cria um efeito de cascata. O exemplo abaixo mostra o início desta passagem:

Ex. 17a)- *Chaconne* - original /violino(c.89 a 92)

Ex.17b)- *Chaconne* –transcrição /violão (c. 89 a 92)

Neste trecho a sonoridade adquire certa naturalidade devido a topografia do violão favorecer a mecânica da passagem. Ou seja, a passagem, embora não pareça, torna-se confortável tecnicamente para ser realizada no violão. O desenho, na obra original traz, através dos efeitos do arco em forma de cascata, uma sonoridade que resulta como se fossem acordes arpejados. Este desenho se adapta perfeitamente à topografia do violão que tem contribuição das cordas soltas na execução deste tipo de passagem. A articulação de fraseado que na obra original traz ligaduras de quatro em quatro notas deslocadas dos tempos fortes, no violão as ligaduras acontecerão automaticamente através das cordas soltas, além de utilizar também nota pedal (Re) que fica soando.

Na transcrição da *Chaconne* para piano de Busoni, ele busca adquirir uma sonoridade condizente com as possibilidades do piano, tendo que, em diversos momentos

acrescentar, dobrar, ou mesmo criar determinados elementos. Caso contrário, o piano soaria pobre dentro de suas possibilidades sonoras.

No trecho que abrange os compassos (c. 73 a 77), por exemplo, a sonoridade é explorada por Busoni através da manipulação de aspectos como mudanças de registro, articulação e dinâmica que contribuem para a ampliação do espaço sonoro. Parece que Busoni viu este trecho como uma espécie de cadência, explorando o virtuosismo técnico mostrando maior liberdade de manipulação dos elementos básicos. Nos exemplos abaixo podemos ver o trecho na partitura original de Bach e como Busoni manipula a passagem através de diversas alterações:

The image displays two musical staves for violin, labeled 'Vln.', showing the Chaconne passage from measures 73 to 77. The top staff shows the original notation with dynamics *p* and *f*, and trills. The bottom staff shows Busoni's manipulation with dynamics *p* and *p espress.*, and a different articulation.

**Ex.18a)**- Chaconne –violino (c.73 a 77)

*un poco a piacere, ma sempre energetico il ritmo*  
*Etwas freier, doch stets mit rhythmischer Energie*

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs).  
- **System 1 (Measures 73-74):** The right hand begins with a melodic line marked *fz* (forzando), followed by a *ff* (fortissimo) section. The left hand has a bass line with a *ten.* (tenuto) marking. The system concludes with the instruction *pesante* (heavy).  
- **System 2 (Measures 74-75):** Both hands feature a series of ascending and descending eighth-note runs. The right hand has a *ten.* marking and a *10* fingering. The left hand also has a *10* fingering.  
- **System 3 (Measures 75-76):** Continues the eighth-note runs. The right hand has a *ten.* marking and a *10* fingering. The left hand has a *10* fingering. A *Spizz.* (spiccato) marking is present above the right hand.  
- **System 4 (Measures 76-77):** The right hand has a *cresc. possibile* (possible crescendo) marking. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket labeled *(8)*.  
- **System 5 (Measures 77-78):** Continues the melodic and harmonic development from the previous system.

Ex.18b)- Transc.piano (c. 73 a 77)

Podem ser claramente vistas as alterações que Busoni fez no ritmo, pois desenvolveu as escalas dos primeiros tempos destes compassos em duas oitavas, e para isso, as escalas que eram feitas em semicolcheias passam a ser realizadas em fusas. Além disso, no último tempo do (c. 76), ao invés do desenho descendente, Busoni sobe mais uma oitava na escala, jogando o arpejo descendente para o compasso seguinte, criando assim um compasso a mais que não existia na obra original e com isso cria uma interferência na estrutura métrica e formal.

Esse tipo de alteração parece ser característico de Busoni, como pudemos acompanhar no capítulo 1 quando Busoni reelabora a obra op. 11 de Schoenberg, ele utiliza-se do mesmo tipo de mecanismo. Estes procedimentos parecem nos mostrar interferências na manipulação também de alguns aspectos básicos da obra.

Parece que ao transportar uma obra de violino para piano, o aspecto sonoro será afetado na medida em que ele passa a ser compensado a partir das possibilidades técnicas do piano, com alterações mais diretas que acabam envolvendo alguns elementos estruturais básicos.

A sonoridade *em Mutações* torna-se muito distinta na transcrição para violão que tem em relação à sonoridade do piano uma perda na tessitura, volume, densidade, textura, como já comentamos. A sonoridade muda tanto em relação ao original que perde inclusive os parâmetros de comparação. Porém, o que se busca numa transcrição é exatamente uma sonoridade diferente da sonoridade original, afinal busca-se uma mudança de meio instrumental. Entretanto, temos basicamente as mesmas notas, escritas dentro do possível, nas mesmas alturas, mas que trazem uma sonoridade completamente nova a partir de novos timbres e efeitos provenientes do violão. Acredita-se que a maior perda na sonoridade ao transcrever para o violão venha a partir das alterações de tessitura provocando uma perda na extensão ou na amplitude sonora, além da densidade de textura que irá também influenciar na sonoridade geral. Talvez se possa sugerir também no sentido de favorecer a sonoridade de maneira geral, que a transcrição para dois violões fosse executada num andamento um pouco mais rápido para que a obra consiga manter maior fluência sonora.

A sonoridade nos *Prelúdios* (violão para piano) passa por um percurso inverso da obra anterior, *Mutações* (piano para violão), porém parecido com da *Chaconne* (violino para piano), no sentido de que ambas se destinam ao piano. Nos *Prelúdios*, Villa-

Lobos explorou ao máximo a sonoridade do violão, e Vieira Brandão procurava captar estas idéias sonoras buscando recursos no piano que pudessem traduzir da melhor forma a sonoridade original.

A partir do artigo de D. Wolff e Alessandrini, podemos mostrar mais um exemplo desta transcrição onde Vieira Brandão busca transportar para o piano a ambientação sonora proposta por Villa-Lobos no *Prelúdio n.2*. Segundo os autores, o violão busca imitar a sonoridade da viola caipira, instrumento de grande ressonância: “Na seção B (*Piu Mosso*) o arpejo recorrente do acorde de MiM remonta a uma das afinações da viola caipira. Vieira Brandão optou pelo desdobramento do motivo principal em oitavas para obter uma sonoridade mais brilhante, semelhante a da viola” (Wolff e Alessandrini, ANPPOM, 2007: 56).



Ex. 19a)- Prelúdio n.2 Violão (c. 1 a 3)



Ex. 19b)- Prelúdio n. 2-Transc. Piano (c.1 a 3)- Exemplo extraído do artigo “Os Cinco prelúdios...”

No piano este trecho ganha em tessitura que é ampliada, e em densidade sonora adquirindo mais harmônicos através da nota Mi sustentada pelo pedal, além do acréscimo de dobramentos e acordes.

O aspecto da sonoridade nas transcrições de Liszt para piano das *Sinfonias* traz também alterações, pois ele é consequência de outros aspectos como timbre, por exemplo. Vale comentar, porém que ao transportar da orquestra para o piano a sonoridade em relação à amplitude do espaço sonoro, em geral pode ser mantida como na obra



original, pois o piano é capaz de reproduzir toda a extensão da orquestra, embora o pianista tenha seus limites físicos.

Há, entretanto, trechos que o piano não é capaz de alcançar na sonoridade o mesmo efeito orquestral como nos *crescendos* em notas longas, por exemplo. Porém em determinados trechos é possível buscar recursos no piano para que se possa reproduzir um efeito parecido. No exemplo abaixo, o trinado no compasso (c.24) nas cordas, favorece a execução do crescendo no piano:

Ex.20a)- Sinfonia n.1 - orquestra.(c.22 a 24)

Ex 20b)-Sinfonia n.1- piano (c.22 a 24)

No compasso 23, o piano não poderá crescer na nota longa, ocasionando perda na sonoridade, porém no compasso 24, Liszt explora o trinado da orquestra através de um trêmulo no piano, talvez para adquirir maior espaçamento sonoro se adequando à sonoridade do naipe de cordas, além de explorar também o *crescendo*, no sentido de manter a sonoridade movida do trecho.

Neste outro exemplo (c. 92 a 99); as notas longas da orquestra vem com os violinos articuladas em trêmulo, mantendo a idéia de movimento num momento de muito vigor e energia chegando a uma dinâmica em (*ff*).

Ex. 21a)- Sinfonia-orquestra(c.92 a 97)

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of four measures. The right hand plays chords with triplets, and the left hand plays chords. Dynamics include *ff* and *sf*. The second system also consists of four measures, featuring triplets in both hands and chords. Dynamics include *sf*.

Ex21b)- Sinfonia n.1-transc. piano(c. 92 a 99)

Liszt cria uma forma de preencher a duração da nota longa mantendo a mesma idéia de movimento e energia, através de colcheias em contratempos, arpejos em tercinas ou trêmulos em acordes quebrados.

### Textura

O aspecto textural na transcrição de Segovia caminha mais aliado ao original, trazendo algumas alterações, porém de forma discreta. Vimos que na partitura original, Bach explora a textura deste instrumento melódico de diversas formas, alternando entre momentos ora polifônicos, ora harmônicos. O trecho que abrange os compassos (c.33 a 40), na partitura original vem em linha melódica apresentando uma textura homofônica que Segovia transforma em textura harmônica como mostra o exemplo abaixo:

The image shows a single system of musical notation for violin. It starts at measure 33 in 3/4 time. The score includes dynamics such as *p espress.*, *mf*, and *p*. The music is divided into sections labeled II. and III.C.

Ex. 22a)- Chacone- Partitura original-violino (c. 33 a 36)

Ex.22b)- Chacone- transcrição Segovia (c.33 a36)

O mesmo trecho, no trabalho de Busoni já mostra que ocorre mais mudança no aspecto textural a partir das inúmeras possibilidades técnicas do piano como já comentamos. Assim como Segóvia, Busoni transforma o desenho melódico (c.33 a 36) em desenho harmônico, e ainda dobra com a mão esquerda criando dessa forma maior densidade textural<sup>30</sup> a partir do maior número de vozes simultâneas.

Ex. 22c)- Chacone- reelaboração Busoni (c.33 a 36)

Na sequência do trecho, (c.37 a 40), Busoni continua manipulando a textura só que por outros caminhos. O desenho segue em linha melódica em semicolcheias na partitura original. Na partitura de Busoni ele apóia o desenho em linha trazendo na mão esquerda o desenho do trecho anterior, criando dois planos diferentes, transformando a textura homofônica do original em textura polifônica. Abaixo podemos ver o desenho na partitura original de Bach e a reelaboração de Busoni:

Ex.23a)- Chacone- partitura original- (c.37 a 40)

<sup>30</sup> - Berry utiliza o termo-“densidade textural”, quando fala de aspectos quantitativos da textura musical. Para ele a textura tem dois aspectos: quantitativos e qualitativos. A densidade, no caso, está ligada ao aspecto quantitativo, ou seja, quanto maior o número de linhas ou vozes concorrentes, maior a densidade. A monofonia, por exemplo, é um tipo de textura que mostra uma condição mínima de densidade. (Berry, 1987,p. 185).- *Structural, functions in Music*

Ex.23b)- Chacone-Busoni-(c. 37 a 40)

Exemplos como este ocorrem em diversos momentos de ambos os trabalhos de reelaboração, mostrando que a textura é um aspecto que em geral torna-se aberto a alterações a partir de caminhos distintos.

De maneira geral, a textura em *Mutações* é densa trazendo varias linhas acontecendo simultaneamente, porém de forma predominantemente a duas vozes, (dobradas ou oitavadas) oferecendo atrativos para uma transcrição para violão. Se por um lado a peça estimulou a transcrição por trazer uma textura menos complexa polifonicamente, que se adapta bem a escrita violonística, por outro lado, a peça explora a tessitura nos limites do piano, trazendo complexidades para transcrever para o violão.

No sentido de densidade, a textura apresenta o maior número de alterações, pois alguns momentos onde o piano traz quatro vozes, dobramentos em oitavas em ambas as mãos, o violão traz somente duas. No entanto, no sentido de estrutura a textura não teve alterações mantendo presente no violão todos os desenhos da obra original sem suprimir nenhum.

A questão da textura quando se transporta do violão para o piano, *Prelúdios* de Villa-Lobos, parece ser menos problemática do que no caminho inverso (piano para violão).

Ainda utilizando de outro exemplo observado no artigo de Wollff e Alessandrini, podemos mostrar que o piano consegue manipular com facilidade as texturas que porventura apareçam no violão podendo inclusive aumentar o número de vozes concorrentes. No exemplo seguinte, mostraremos como Vieira Brandão reproduz no piano o desenho do violão:

Ex. 24a)- Prelúdio n.2 –violão ( 1 a 3)

Ex.24b)- Prelúdio n.2 transc. Piano

O aspecto textural é manipulado a partir deste novo elemento que surge na mão esquerda do piano (advindo das notas pedais na partitura de violão), que possui um ritmo e uma linha independente provocando uma textura em dois planos que fica bem mais ressaltada do que na partitura de violão.

Parece que a intenção de Vieira Brandão ao dar mais articulação e movimentação rítmica ao trecho vem no sentido de adquirir uma estrutura rítmica mais marcada no piano buscando na escrita suprir uma característica rítmica expressiva natural no violão. De qualquer maneira, Vieira Brandão acabou criando um desenho em contraponto que não existia no original.

Nas transcrições de orquestra para piano, ou naquelas onde a textura passa de um meio mais complexo para um menos complexo, tende a ter algumas perdas. No caso de Liszt, ele conseguiu manter de maneira geral, a textura em relação à estrutura da obra original, porém em alguns momentos, ele teve que optar qual linha destacaria diante da impossibilidade do piano de executar todas as linhas simultaneamente, como podemos ver nos exemplos abaixo:

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.  
e cbx

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.  
e cbx

Ex. 25a)- Sinfonia n.1-orchestra (c.131 e 133)

**Ex.25b)**- Sinf.n1 - transc. piano (c.131 e 133)

Liszt optou pelo desenho da flauta harmonizado ao invés do desenho do violino, embora todas as notas do desenho do violino estejam presentes, porém não naqueles intervalos. Dessa forma, a textura neste trecho acabou perdendo uma das linhas por impossibilidade técnica de execução. Isso nos leva a considerar que houve uma redução nos elementos que ocorrem em simultaneidade neste trecho.

### *Articulação*

Em geral, as articulações tendem a ser ressaltadas nas transcrições. Violino, violão e piano, são instrumentos de naipes e toques diferentes e conseqüentemente suas projeções do som também. Surgem dificuldades evidentes em empregar nas transcrições os mesmos tipos de articulações acentos e ataques diversos explorados nas obras originais por causa das particularidades mecânicas e tímbricas de cada instrumento. Na *Chaconne*, por exemplo, Bach explora a sonoridade, o timbre, entre outros aspectos através da diversidade de articulações que os instrumentos de cordas possuem. O violão não consegue explorar a mesma gama de articulações que o arco do violino pode proporcionar. O piano ainda conta com o pedal que é uma ferramenta importante no sentido de adquirir ressonância, trechos em *legatto*, mas que também não tem o mesmo alcance dos instrumentos de cordas. Mesmo assim, ambos os instrumentos acabam sendo manipulados em relação a articulação de forma a projetar uma sonoridade com o mesmo equilíbrio do original para violino.

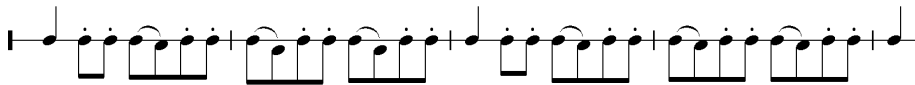
Na transcrição de *Mutações* para violão, assim como na transcrição da *Chaconne*, o violão tem sua articulação adaptada às suas capacidades técnicas e possibilidades sonoras. Os trechos em *legatto* na obra original, por exemplo, não serão ouvidos tão ligados ao serem transportados para o violão, pois como já comentamos, o violão é um instrumento no qual as notas têm uma sustentação curta. Isso fará soar tudo um pouco mais seco sem a presença de todos os harmônicos do piano. Entretanto, alguns



recursos do violão, como a utilização de cordas soltas também pode contribuir na manipulação de alguns tipos de articulação.

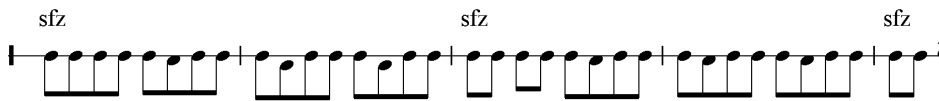
Nos *Prelúdios*, as articulações são manipuladas com bastante liberdade no sentido de ajustar ou de traduzir para o piano a diversidade de articulações e timbres diferentes que Villa-Lobos utiliza no violão. Neste caso, violão para piano, tudo tenderá a soar mais ligado, e a articulação pode contribuir no sentido de determinar o tipo de sonoridade que se deseja executar, se uma sonoridade mais aliada ao original, portanto mais seca com menos pedal, ou uma sonoridade mais ligada e sustentada a partir das possibilidades do piano.

Assim, as articulações e acentos são aspectos que estão sujeitos a alterações em função do instrumento para o qual se irá transportar, com isso, também podem “criar”, desenhos e linhas através de marcações e indicações de articulações e acentuações que não estão presentes, ou tão evidentes no original. No caso do transporte de orquestra para piano, um só instrumento não é capaz de alcançar tanta diversidade de articulação quanto no instrumental de uma orquestra. Entretanto, no caso da reelaboração de Liszt, podemos comentar um trecho na *Sinfonia n.1*, (c.33 a 40), onde ele mexe na articulação, provocando o aparecimento de um novo desenho rítmico destinado à mão esquerda:



Ex. 26a)- Sinfonia n.1- Reelaboração de Liszt-(C.33 a 40)

Este desenho não existe no acompanhamento orquestral que aparece da seguinte forma:



Ex.26b)- Sinfonia n.1-original Beethoven- (c.33 a 40)

Ou seja, no caso de Liszt a articulação foi ampliada na reelaboração originando no aparecimento de um “novo” desenho rítmico. Podemos notar que não haveria problema ou questão técnica que impedisse que a passagem fosse realizada como na partitura original, entretanto, Liszt interfere de forma direta.

## *Dinâmica*

Nas transcrições, em geral, busca-se preservar a mesma dinâmica do original, entretanto, este aspecto acaba sofrendo alterações ao ser adaptado ao novo meio instrumental.

No caso do violão, um instrumento no qual o volume de som é menor em relação à maioria dos instrumentos de orquestra, de maneira geral, a dinâmica será ter que ser compensada para se ajustar.

Enfim, a dinâmica é um aspecto flexível dentro das transcrições que estará buscando adaptar-se ao instrumento novo, preservando porém as idéias originais.

## **Considerações**

Estamos considerando dois aspectos como limites básicos da transcrição: o maior grau de fidelidade em relação ao original, isso implica em preservar os aspectos estruturais como aspecto formal, rítmico, melódico e harmônico; e que haja uma mudança de meio instrumental. Nossa proposta buscou aprofundar nas observações destas práticas na intenção de perceber quais foram e como se deram as diferenças entre elas e se estas diferenças poderiam ser sistematizadas como conjuntos de procedimentos práticos que marcam ou delimitam uma categoria específica.

As transcrições observadas se deram no seguinte percurso:

Violino para violão (*Chaconne*)

Violino para piano (*Chaconne*)

Violão para piano (*Prelúdios de Villa-Lobos*)

Piano para violão (*Mutações*)

Orquestra para piano (*Sinfonia n.1*)

Foram escolhidas obras diversas em suas transposições instrumentais no sentido de obter uma visão ampla deste procedimento de transcrição. Embora todos os procedimentos procurem manter a fidelidade da partitura original, cada um tem sua particularidade. Como pôde ser visto a mudança de meio instrumental mostrou ser um dos pontos principais de uma transcrição, pois é necessário ter uma coerência na utilização do novo contexto instrumental.

Também pôde ser observado que as transcrições podem revelar elementos que estão presentes de forma mais subjetiva na obra original e que acabam sendo ressaltadas na transcrição.

Dos cinco trabalhos de reelaboração, identificados como transcrição, três deles foram transportados para o piano: *Chaconne* de Bach/Busoni; *Prelúdios* de Villa-Lobos/V.Brandão e *Sinfonia n.1* de Beethoven/Liszt. Vimos que ao se transportar para piano, parece que os procedimentos tendem a atingir contornos que avançaram um pouco além dos limites da transcrição. As três obras sofreram pequenas interferências em alguns aspectos estruturais. Entretanto, ainda é cedo para respondermos se ocorre uma exceção ao transcrever para o piano, ou se estes trabalhos estariam melhor classificados dentro de outras categorias.

Assim como encontramos o termo transcrição definido de forma genérica nas obras de referência, também na prática observa-se a mesma generalização do termo. Ou seja, diversos trabalhos que estão classificados como transcrição, muitas vezes, podem assim ser, por falta de uma terminologia mais específica que delimite melhor cada uma das práticas aqui relacionadas.

Dessa forma, podemos dizer que as transcrições trazem nos aspectos ferramentais a maior interferência, pois em geral elas preservam os aspectos estruturais mantendo-se “fiéis” ao original. Dentre os aspectos ferramentais a mudança de meio instrumental é fundamental, pois a partir dele diversos outros serão afetados como timbre e sonoridade.

A textura, assim como o timbre, também se mostraram importantes ferramentas para a prática de transcrição, pois através deles pode-se manipular a obra original sem alterar os aspectos estruturais, ou seja, a transcrição permite uma mudança na textura tanto quantitativa quanto qualitativa, que pode transformar um trecho de textura harmônica, por exemplo, em melodia acompanhada, sem alterar a aspectos harmônicos ou melódicos.

## 2.2- Orquestração

Vários verbetes de enciclopédias e dicionários de música tratam essa prática de reelaboração somente como uma técnica em instrumentar, como define o verbete de Howard Mayer Brown do “The New Grove Dictionary, for Music and Musicians”: *Orchestration* é definido como “a arte de combinar sons de um complexo de instrumentos buscando adquirir uma fusão e equilíbrio satisfatório” (Brown, vol. X, p.691). Ou seja, é uma maneira de dispor, organizar ou distribuir o instrumental numa obra. O autor não trata a orquestração como uma prática de reelaboração num sentido mais amplo como temos procurado abordar até agora, e sim, de forma mais aliada à composição.

Da mesma forma, os tratados de instrumentação e orquestração também abordam de forma técnica os termos. Instrumentação em geral, é o estudo de cada instrumento, suas possibilidades técnicas, registro, grafias, e normalmente, vem nos capítulos iniciais, separados por naipes, porém tratados individualmente. Já o termo orquestração, é considerado então como a técnica em combinar estes instrumentos. Isto pode ser observado em praticamente todos os tratados que foram observados como: tratado de H. Berlioz, “*Grand Traité d’Instrumentation et d’Orchestration Modernes*”(1844); R. Korsakov “*Princípios de Orquestração*”(1912); Charles Koechlin “*Traité de l’Orquestration*” (4 volumes)-(1954-9); Walter Piston, “*Orquestration*” (1955); A.Blater- “*Instrumentation/ Orquestration*” (1980); Samuel Adler, *The Study of Ochestration*, (1989).

Entretanto, vale à pena comentar que nos tratados de Samuel Adler, *The Study of Ochestration* e de A. Blater *Instrumentation/Orquestration*, aparece uma distinção entre arranjo e transcrição. Em Blater, inclusive cada um é tratado num capítulo específico, porém a orquestração é vista em ambos os capítulos como um meio técnico para adquirir o efeito desejado em cada reelaboração. Mesmo assim, estes tratados nos serão úteis neste tópico.

Não pretendemos nos deter no processo histórico da orquestração, até porque, como comentamos, a orquestração tem sido abordada como uma técnica desenvolvida pelos compositores ao instrumentarem suas próprias obras. Entretanto, é importante colocar que as mudanças pelas quais passaram os instrumentos ao longo dos tempos juntamente com as transformações sofridas pela orquestra de Beethoven a A.Webern, refletiram num panorama musical tão diversificado que a prática de orquestração hoje

pode ser algo mais que somente uma técnica ligada à composição. Acredita-se que ao orquestrar uma obra, além de todo o aspecto técnico envolvido, possui também um lado criativo decorrente das diversas variações que acontecem a partir da mudança de meio e das possibilidades de combinações de timbres e texturas.

A orquestração é uma prática de reelaboração na qual se busca assim como na transcrição, um equilíbrio entre a idéia do compositor e as inúmeras possibilidades de re- adaptação instrumental, além das diversas possibilidades de novas arquiteturas sonoras a partir da manipulação do timbre. Uma espécie de associação estética na qual deve acontecer uma identificação entre o material musical já estabelecido e as possibilidades de interpretação e reelaboração. Estas possibilidades deram à prática de orquestrar certa autonomia enquanto realização musical, desligando-se da composição, levantando a hipótese de poder tornar-se uma categoria musical com uma teoria fundamentada.

Inicialmente, o que podemos colocar até o momento deste trabalho é que uma orquestração hoje tem sido uma prática tão ativa que induz a um conceito mais abrangente, no sentido de se firmar não só como uma técnica; e paradoxalmente mais específico, pois as orquestrações classificam-se como reelaborações onde o meio instrumental é fundamental. Por ora, orquestrar seria reelaborar para o meio orquestral (sinfônico, câmara, cordas, sopros, etc.) ou qualquer formação orquestral mais diversificada.

Assim, serão observadas e comparadas algumas obras que passaram pelo procedimento de orquestração e que são bastante representativas da prática de orquestrar. Inicialmente será feita uma observação na obra “*Quadros de uma Exposição*”<sup>31</sup> de M. Mussorgsky, original para piano solo e orquestrada por M. Ravel; *Pavane pour une Infante Défunte* de Ravel, orquestrada pelo próprio compositor; e a orquestração de A. Webern do *Ricecare a seis da Oferenda Musical* de J. Bach. Além destas, estarão também inseridos alguns exemplos de duas obras de Debussy, no sentido de complementar a observação de determinados aspectos: *Clair de Lune*, extraída da *Suíte Bergamasque*,

---

<sup>31</sup> A escolha desta obra como parte do repertório da pesquisa possui dois motivos específicos: primeiro, pelo fato dessa obra ser emblemática dentro da prática de orquestração, pois vem passando por inúmeras reelaborações como a orquestração de Ravel, bem como a versão do grupo de rock “Emerson, Lake e Palmer”, ou a versão de Isao Tomita, para música eletrônica, por exemplo. Nesse sentido, a obra vai de encontro ao propósito deste trabalho. Segundo, porque a escolha da versão feita por Ravel vem no sentido de dedicar uma parte desta pesquisa a observação dos procedimentos de reelaboração deste compositor que tem em seus trabalhos de orquestração reconhecimento histórico.

orquestrada por André Caplet<sup>32</sup>, para orquestra de câmara e harpa em 1929; e *3 Etudes*, (obra já citada no capítulo I), orquestrada por M. Jarrel, três estudos da série de estudos para piano de Debussy. A formação orquestral de Jarrel consta de uma orquestra mais encorpada acrescida de harpa, celesta e percussão. Ambas serão enfocadas no sentido de comparação entre os procedimentos utilizados entre as orquestrações observadas.

Buscaremos nestas observações elementos que possam ser representativos de aspectos característicos da utilização de determinadas técnicas de manipulação do material orquestral. Com isso, pretende-se ampliar os limites de observação da prática de orquestrar através de pesquisa específica nestas obras.

### ***Observações gerais***

Na orquestração de Ravel da obra para piano solo *Quadros de uma Exposição*, de M. Mussorgsky percebe-se o cuidado em manter uma relação de afinidade com o material original, buscando ao máximo expressar o texto original dentro de novos coloridos e sonoridades. Parece que Ravel identificou-se completamente com o pensamento criativo de Mussorgsky, e, no entanto, poderíamos dizer que a orquestração de Ravel tornou-se uma obra com identidade própria. As alterações e variações que ocorrem vêm a partir da adaptação do meio orquestral buscando o mesmo equilíbrio do original.

Feita para orquestra sinfônica, (madeiras com três saxofones alto; metais com três tubas; duas harpas; percussão-celesta, glockenspiel, xylofone, bells, tam-tam, ratle whip-; e orquestra de cordas) explora o colorido sonoro através da diversidade de timbres, com ênfase nos sopros.

Como características gerais, podemos comentar que nesta orquestração, Ravel ressalta o timbre tanto através de solos individuais quanto através de combinações instrumentais. Nos solos individuais, utilizou instrumentos pouco convencionais dentro da orquestra sinfônica, como, sax alto desenvolvendo o solo principal no segundo movimento, *O Castelo Medieval*; no quarto movimento, *Bydlo*, o tema é desenvolvido por

---

<sup>32</sup>-André Caplet, compositor e regente francês, nascido em 1878 e morto em 1925, ficou conhecido por suas orquestrações das obras de Debussy como *Clair de Lune*, *Children's for Corner*, entre outras. (<http://en.wikipedia.org>).

um solo de tuba em sua região aguda; e ainda o solo de trompete que abre a obra na *Promenade*.

A orquestração explora também a riqueza de articulações de fraseado, tipos de ataques, acentos, além de efeitos como o trêmulo, muito utilizado por Ravel ao longo da obra para realizar determinadas passagens do piano para a orquestra, ou seja, articulação e dinâmica passam a ser desenvolvidos em relação à orquestra. Também inúmeras combinações instrumentais são exploradas criando novas sonoridades e texturas, como, por exemplo: o colorido sonoro do naipe de metais abrindo a obra na primeira *Promenade*; o uníssono orquestral nas cordas e madeiras em *Samuel Goldenberg e Schmule*; e ainda a amplitude da densidade de textura explícita no último movimento, *A Grande Porta de Kiev*.

Mantendo o olhar sobre os procedimentos utilizados por Ravel, será observada a obra *Pavane Pour une Infante Défunte*, que também passou por um percurso parecido ao da obra anterior, sofrendo o mesmo tipo de alteração, passando de um meio instrumental individual (piano) para um meio coletivo. No entanto, neste caso, Ravel realizou ambos os trabalhos compondo tanto a obra original, quanto a orquestração onze anos mais tarde.

Neste segundo trabalho observado percebe-se que orquestrar para Ravel é revelar uma idéia musical de forma diversificada através das cores fazendo ressaltar a individualidade de cada uma. Nesta orquestração seguem-se basicamente os mesmos princípios no sentido de buscar na essência de cada desenho uma identificação tímbrica.

Podemos ver também que Ravel se preocupa sempre em manter uma relação de afinidade adequando o instrumental da orquestra ao pensamento estrutural da obra. O tratamento dado por ele neste trabalho busca uma atmosfera intimista, de sonoridade contida, com a orquestra buscando uma leveza através da sua formação, (Orquestra de Câmara) e da utilização do timbre, articulações, acentuação e dinâmica.

Ravel compôs a versão para piano em 1899 dedicando-a a Princesa Edmond de Polignac<sup>33</sup> Segundo Ravel, o título nada tem a ver com morte e sim, veio do prazer sonoro das palavras: “Eu não pensei, ao reunir as palavras do título, senão no prazer de fazer uma aliteração!”<sup>34</sup>. A versão para orquestra (1910) foi estreada em 1911 nos concertos Hasselms, em Paris sob a regência de Alfredo Casella. Apresenta praticamente

---

<sup>33</sup> - Winnaretta Singer, filha do milionário criador das máquinas de costura). Teve sua primeira audição realizada por Ricardo Viñes em 05 de abril de 1902. TRANCHEFORT, Francois-René, *Guia da Música Sinfônica*, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990.

<sup>34</sup> -Tranchefort, Francois-René, *Guia da Música Sinfônica*, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990

uma orquestra de câmara, pois traz uma instrumentação modesta: (2 flautas, 1 oboé, 2 clarinetas, 2 fagotes, 2 trompas em G, harpa (ou piano), quinteto de cordas com surdina).

De maneira geral, a orquestração foi trabalhada dentro da mesma simplicidade da obra original. Novamente Ravel coloca em relevo o timbre explorado tanto individualmente quanto através de grupos instrumentais dentro da orquestra. Veremos também que novamente os sopros têm uma predominância nas escolhas de Ravel para os solos. A dinâmica, articulações e acentos também são trabalhados adequando a sonoridade da orquestra ao contexto original buscando a mesma leveza e suavidade.

A terceira obra a ser observada trata-se da orquestração do *Ricercare* da *Oferenda Musical* de Bach realizada por Webern tem sido foco de vários estudos teóricos como, o artigo de J. Strauss- “*Recompositions by Schoenberg, Stravinsky and Webern*”, e o estudo de Carl Dahlhaus- “*Instrumentação Analítica-o ricercare a seis vozes de Bach dentro da orquestração de A. Webern*”. A importância desta orquestração se deve ao fato de ser uma obra do período barroco, porém, reelaborada através da utilização de determinados procedimentos comuns ao início do sec. XX como o tratamento tímbrico e uma idéia baseada na técnica serial. Ambos os trabalhos buscam um entendimento dos procedimentos técnicos utilizados por Webern e poderão nos apoiar teoricamente neste tópico.

O *Ricercare a seis* de Bach possui estrutura de uma fuga a seis vozes. Porém, apresenta-se bastante livre em sua forma, e com isso, possibilita interpretações diversas em termos de análise. No entanto, de maneira geral, poderíamos dizer que a fuga possui doze (12) entradas do tema, duas para cada voz. Todas estão distribuídas ao longo da obra divididas em seis (6) seções marcadas por cadências harmônicas.

Neste trabalho de orquestração (realizado entre dezembro de 1934 e janeiro de 1935, tendo sua primeira audição em 25 de abril daquele mesmo ano, sendo regido pelo próprio Webern em Londres com a Orquestra da BBC), Webern segue um princípio estrutural para o timbre, a “*Klangfarbenmelodie*”- (melodia de timbres). Usa este elemento tanto para separar os diversos motivos, quanto para ligá-los uns aos outros. Mesmo dentro desta especificidade, esta orquestração de Webern será observada na intenção de perceber quais seriam os limites da prática de orquestrar.

De maneira bastante sintética, poderíamos dizer que Webern trabalha com algumas idéias melódicas da obra, como o tema, por exemplo, segmentando-as e dividindo-as em diversos pedaços que constituem os motivos. Estes motivos são



determinados através da estrutura intervalar e/ou rítmica. Uma vez definidos os motivos, Webern utiliza o timbre para destacar cada um deles. Para isso, ele cria um tipo de série que irá designar a posição de entrada de cada timbre. É como se Webern criasse uma série tímbrica, onde o princípio serial aplica-se à posição de entrada de cada motivo com seu timbre específico. Ou seja, Webern usou o timbre para destacar os diversos motivos agrupados por ele, dando primazia aos instrumentos de sopro na exposição do tema principal, através de entradas que se alternam por meio de uma série numérica, ( 3-2-1-2-3....etc).

Esta orquestração apresenta uma formação instrumental na qual os instrumentos funcionam como solistas, onde os sopros, por exemplo, não aparecem em pares. Sua orquestra consta da seguinte instrumentação: (Madeiras a 1: Flauta, Oboé, Clarineta (Bb), Corne Inglês, Fagote e Clarone; Metais a 1 : Trompa, Trompete, Trombone; Percussão: Tímpanos; e Cordas completas).

O fato de se propor a desenvolver uma orquestração a partir de técnicas específicas, fez com que as alterações que poderiam acontecer naturalmente ao passar de um meio instrumental a outro, neste caso, se tornam acrescidas de outros componentes, como veremos adiante.

A partir da escuta de ambas as partituras (o original de Bach e a reelaboração de Webern), percebe-se a flexibilidade da música em sua capacidade de fazer soar tão distintamente as mesmas notas escritas basicamente nas mesmas alturas, porém, organizadas de forma a realçar novos motivos e timbres. Neste novo enfoque, aspectos como textura são diretamente afetados, pois a polifonia de Bach ao se dividir em pequenos temas (motivos), ela se multiplica, criando um número muito maior de conexões.

Serão também comentados alguns exemplos em duas obras de Debussy que irão contribuir na observação deste tópico, com o intuito de reforçar a percepção de características que possam ser elencadas no sentido de buscar um registro da prática de orquestração.

Após termos observado de forma generalizada as obras orquestradas, será apontado assim como no tópico anterior as características que classificam semelhanças e diferenças com relação ao original. Ou seja, observaremos novamente os aspectos que sofreram alterações em relação ao original e os aspectos que não sofreram alterações, na tabela seguinte:

<b>Obras</b>	Quadros de uma exposição Mussorg/Ravel	Pavane- Ravel/Ravel	Ricercare- Bach/Webern	Clair de Lune- Debussy/Caplett	3 Estudos- Debussy/Jarrel
<b>Aspectos estruturais.</b>					
Estrutura rítmica					
Estrut. Formal					
Estrut. Harmonica					
Estrut. Melódica					
<b>Aspectos ferramentais.</b>					
Tom/altura.					
Meio instrumental	X	X	X	X	X
Timbre	X	X	X	X	X
Sonoridade	X	X	X	X	X
Textura	X	X	X	X	X
Art. de fraseado	X	X	X	X	X
Dinâmica	X	X	X	X	X

**Tabela 2)- Orquestração-** o (X) representa os aspectos que mais sofrem alteração.

Como pôde ser visto novamente a movimentação se concentra nos aspectos ferramentais, ou seja, aqueles que mais sofreram alterações na orquestração são os mesmos observados no tópico anterior (transcrição). Da mesma forma, não serão feitas análises estruturais das obras, porém, serão observados pontualmente alguns aspectos no sentido de perceber como se procedem estas alterações em relação à versão original.

### ***Observações específicas.***

*Meio instrumental, Timbre, Sonoridade, textura, articulação e dinâmica*

#### *Meio Instrumental*

Com a mudança de meio instrumental, no caso do piano para a orquestra, como na maioria das obras observadas, opera-se uma mudança bastante significativa em termos de timbre, sonoridade e textura. É visível que a densidade textural passa a ser automaticamente ampliada pelo número de vozes da orquestra em detrimento do número

de vozes possíveis no piano soando simultaneamente. Ao mesmo tempo, é preciso comentar que o piano é um instrumento rico também em aspectos como sonoridade e textura trazendo no pedal uma ferramenta fundamental que precisa ser levada em consideração no momento de “transportar” uma idéia do piano para a orquestra. Ao passar de um meio a outro, aspectos como timbre e sonoridade são automaticamente afetados. Nestes casos, de maneira geral, o timbre foi explorado para determinar partes, temas, ou até mesmo movimentos inteiros, como observaremos mais adiante.

Em *Quadros de uma exposição*, a primeira alteração sofrida pela obra vem através da mudança de meio instrumental, neste caso, passa de um meio instrumental individual (piano, solista) para um meio instrumental coletivo (orquestra). Ao passar de uma partitura de piano para orquestra, muitas mudanças estão em evidência, pois características essencialmente pianísticas terão que ser “traduzidas” de forma a adquirir o efeito desejado dentro dos termos orquestrais. Com isso, os demais aspectos como timbre, textura, sonoridade, entre outros, também são afetados e observaremos de que forma eles foram afetados.

Na orquestração de *Pavane*, muitas das considerações feitas na obra *Quadros de uma Exposição* em termos de mudanças de meio são mantidas, pois ambas provêm do mesmo meio instrumental e serão transportadas também para o mesmo meio. Assim, a mudança de meio (piano para orquestra) implica em mudanças no sentido de adequar características pianísticas ao novo meio instrumental.

No entanto, para a *Pavane*, Ravel optou por uma orquestra de câmara, definindo o instrumental que pretendia utilizar a partir do contexto musical que tinha em mãos. Assim, Ravel trabalhou esta orquestração dentro da mesma simplicidade da obra original, porém cuidando para que a atmosfera de suavidade e delicadeza seja mantida através da instrumentação, primeiramente.

Assim, como nas orquestrações de Ravel, a orquestração de Webern do *Ricercare a seis da Oferenda Musical*<sup>35</sup> de J. S. Bach também é desenvolvida para orquestra, no entanto, elas provem de meios instrumentais diferentes. Nas obras anteriores

---

<sup>35</sup> - A Oferenda Musical foi uma das últimas obras compostas por Bach, sendo um conjunto de cânones e fugas, além de outras peças, baseados num tema proposto pelo rei da Prússia Frederico, o Grande, para que Bach improvisasse quando esteve em Postdam em visita ao monarca no ano de 1747. De volta a Leipzig, Bach escreveu e reviu suas improvisações dedicando ao rei à obra acabada. Esta obra inclui um *Ricercare* a três e outro a seis vozes, um *Trio Sonata* em quatro andamentos para flauta (o instrumento do rei Frederico), violino e contínuo, além de dez cânones. Na edição utilizada neste trabalho, (Edwin F. Kalmus, 1968, N. York), a obra compõe-se da seguinte forma:- *Ricercare a 3*; *Canon perpetuus*; *Fuga canônica*; *Ricercare a 6*; *Canon a 2*; *Canon a 4*; *Trio Sonata e Canone Perpetuo*.

a mudança é realizada do piano para orquestra, no *Ricercare a seis*, transporta-se de um pequeno grupo instrumental (os instrumentos não estão indicados na partitura original, com exceção do Trio Sonata) para orquestra. Neste caso, a mudança de meio foi mais aproximada do que nas obras anteriores, pois as mudanças que se operam ao passar de um grupo instrumental para orquestra em geral são mais brandas do que as mudanças que podem ocorrer entre piano e orquestra. Entretanto, ao utilizar a instrumentação desta obra dentro de princípios técnicos específicos, acrescentaram-se novas possibilidades, além das alterações naturais que ocorrem ao se transportar de um meio instrumental a outro. De qualquer maneira, o timbre é diretamente afetado e bastante explorado dentro do meio orquestral.

Para a orquestração de *Clair de Lune*, Caplet optou por uma pequena orquestra com harpa, assim como Ravel para a *Pavane*. Em termos de mudança de meio instrumental muitas das considerações feitas na *Pavane*, podem ser mantidas aqui, pois ambas provem do piano e foram transportadas para orquestra de câmara, com harpa. Dessa forma, a definição do instrumental a ser utilizado também caminhou a partir do contexto musical. A harpa muitas vezes soluciona passagens caracteristicamente pianísticas, adaptando-se de forma bastante natural à escrita do piano e ao mesmo tempo, ela provoca uma fusão na sonoridade que ganha em densidade e harmônicos.

M. Jarrel também faz uso da harpa e acrescenta ainda a celesta em sua orquestração dos 3 *Etudes*. Assim como Ravel, em Quadros de uma Exposição, ele utilizou-se de um naipe de percussão.

### *Timbre*

Especificamente, na primeira *Promenade*, por exemplo, a escolha do naipe de metais para desenvolver o tema marcante do início, privilegiou a força e o brilho da sonoridade penetrante destes instrumentos. A opção pelo trompete em (C) em detrimento ao trompete em (Bb), estando no tom de (BbM), nos levou a recorrer ao tratado de A. Blater, *Intrumentation/Orchestration*. O tratado mostra que além da diferença na tessitura, o trompete em (C) traz uma sonoridade mais brilhante que o trompete em (Bb). Talvez este tenha sido o ponto de escolha de Ravel já que o trompete neste caso tem participação determinante, pois inicia com um solo à capella. Desta forma, o trompete em (C), com sua sonoridade mais brilhante e seu poder de penetração, fundiu-se à força do

desenho melódico que apresenta um tema pentatônico, forte e marcado, de métrica irregular ( $5/4 + 6/4 = 11/4$ ), desenvolvido primeiramente em solo, à capella e depois apoiado harmonicamente. O trompete realiza de maneira natural a ambigüidade do desenho no sentido de ao mesmo tempo em que tem força e presença marcante, tem por outro lado, certa dose de despreziosidade para alcançar a idéia de Mussorgsky que busca representar o caminhar entre os quadros durante a exposição. Entretanto, é importante comentar que a acentuação (tenuta), também influencia a sonoridade no sentido de adequar o timbre ao desenho do tema, pois este tipo de acento, sem ataque e um pouco sustentado, é bem desenvolvido pelos sopros em geral. Os diversos tipos de acentos e articulações de fraseados são elementos que contribuem para maior diversidade de timbres nesta orquestração. O exemplo abaixo mostra os primeiros compassos da *Promenade* na orquestração de Ravel:



Ex. 27)- Promenade (c.1 e 2) trompete

Percebe-se então que Ravel explora o timbre tanto em relação à sonoridade peculiar a cada instrumento, quanto às possibilidades tímbricas adquiridas através da variedade de acentuação, articulação e ataques. Assim, numa orquestração, o timbre se torna ferramenta fundamental, pois reelaborar para o meio orquestral, além de lidar com as possibilidades individuais de cada timbre, ainda trabalha com a multiplicidade de colorido sonoro através das diversas variedades de combinações instrumentais.

Vale à pena comentar algumas *escolhas* instrumentais de Ravel para representar determinadas passagens realizadas por instrumentos pouco convencionais no corpo da orquestra, como o sax alto no segundo movimento, *O Castelo Medieval*, ou o solo de tuba na região aguda no quarto movimento *Bydlo*. A partir da escuta destes trechos, podemos reforçar nossa observação feita no tópico anterior, transcrição, mostrando o quanto um determinado instrumento é capaz de se adaptar a um material que não foi inicialmente pensado para ele:

Sax. *p vibrato*

*f*

Ex. 28)- II Mov. Castelo medieval- n. de ensaio 20- (c. 13 a 20)

Tuba *Solo*  
*pp poco a poco cresc.*

*##*

Ex. 29)- VI Mov. –Bydlo (C. 1 a 20)

Na *Pavane*, Ravel trabalhou a diversidade de timbres explorando o mesmo trecho com novo colorido sonoro através da instrumentação diferente. O tema A, por exemplo, nas três vezes em que aparece, vem com uma instrumentação diferente: na primeira vez vem desenvolvido pela trompa, na segunda vez por flauta e clarineta e na terceira, violino, oboé e flauta, e com a trompa dobrando o final do desenho. Isso reforça o que já foi comentado anteriormente mostrando que a essência da música vai muito além das sonoridades particulares de determinados instrumentos.

No *Ricercare*, neste caso específico, o timbre foi um aspecto básico propulsor da orquestração, pois Webern queria trabalhar a técnica *Klangfarbenmelodie*. No entanto, o timbre mesmo sendo um dos aspectos essenciais na elaboração desta orquestração, fica subordinado a outros aspectos, como um tipo de sequência gerada a partir da posição de entradas dos instrumentos. Percebe-se, porém que existe uma escolha em termos de sonoridade e características individuais de cada instrumento pelas quais Webern fez opções, como priorizar os instrumentos de sopros para as entradas temáticas, por exemplo, deixando as cordas desenvolvendo os contratemas.

Cada tema está dividido em sete motivos diferentes que se destacam uns dos outros por mudança de cor, divididos entre os instrumentos de metais, como mostra o exemplo seguinte, (Ex.30) que representa a primeira entrada do tema:



Ex. 30)- Riccicare (1 a 8)- Exemplo retirado do artigo de J. Straus- *Recompositions by Schoenberg, Stravinsky e Webern*

Vale comentar que existem também linhas melódicas que não foram exploradas dentro da “melodia de timbres”, que em geral, trazem um desenho em forma de marcha harmônica, ou desenhos em forma de escalas diatônicas ou cromáticas.

Para a orquestração de *Clair de Lune*, Caplet optou por uma pequena orquestra com harpa, assim como Ravel para a *Pavane*. Em termos de mudança de meio instrumental muitas das considerações feitas na *Pavane*, podem ser mantidas aqui, pois ambas provem do piano e foram transportadas para orquestra de câmara, com harpa. Dessa forma, a definição do instrumental a ser utilizado também caminhou a partir do contexto musical. Podemos observar que a harpa muitas vezes soluciona passagens caracteristicamente pianísticas, adaptando-se de forma bastante natural à escrita do piano e ao mesmo tempo, ela provoca uma fusão na sonoridade que ganha em densidade e harmônicos.

Podemos comentar que a utilização da harpa em três das obras orquestradas chama a atenção, pois parece que nas orquestras de câmara ela acaba desempenhando uma função de fundir os timbres e a textura. M. Jarrel, além da harpa acrescenta ainda a celesta em sua orquestração dos *3 Etudes*, explorando o timbre também através da percussão.

Nas orquestrações observadas, percebe-se que o timbre é a principal ferramenta na pratica de orquestração, poderíamos dizer que ele é tão importante para as orquestrações, até porque a diversidade é muito maior numa orquestra, quanto à mudança de meio é para as transcrições. Saber manipular e organizar uma construção ou uma arquitetura tímbrica, de maneira a explorar este aspecto no sentido de diversidade mantendo, porém as estruturas pré-estabelecidas, parece ser o grande desafio da prática de orquestrar. O timbre é explorado nas orquestrações tanto individualmente, quanto por meio de conjuntos instrumentais diferentes criando inúmeras possibilidades de combinações sonoras.

## Sonoridade

A *Sonoridade* é explorada tanto no sentido de colorido, quanto de equilíbrio e volume. Em *Quadros de uma Exposição*, a entrada do acompanhamento harmônico (c.3 e 4), ou seja, a repetição do tema, agora acompanhado é desenvolvida pelo trio de trompetes (mão direita da partitura original para piano), sustentado por III trombone e tuba, (mão esquerda). Assim, poderíamos dizer que a partitura original para piano está escrita da “mesma forma” na partitura de orquestra, ou seja, na mesma tessitura com a mesma amplitude entre as vozes extremas, e com as mesmas proporções espaciais entre as vozes concorrentes. Teoricamente, (trompetes, trombone e tuba) deveriam ser suficientes para representar a passagem escrita na partitura de piano. No entanto, Ravel acrescentou as trompas reforçando o desenho tanto na linha melódica quanto no acompanhamento. Porque Ravel omitiu o I e II trombones e apoiou com as trompas? O que ele desejava alcançar?

Ex. 31a)- Promenade original- Mussorgsky-(c. 3 e 4)-

Ex. 31b) Promenade Orquestração de Ravel-(c. 3 e 4)

Após observarmos a passagem, percebemos que se tratava de uma questão de equilíbrio sonoro. Os três trompetes juntamente com III trombone e tuba completam os blocos harmônicos a quatro vozes dispostos como na partitura de Mussorgsky. Ou seja, os dois primeiros trombones não participam da passagem, ao invés deles, entram as quatro



trompas. Analisando as escolhas de Ravel, percebemos que se I e II trombones fossem dispostos dobrando a linha do baixo, III trombone e tuba, poderiam pesar demais toda a passagem, por outro lado, se fossem dispostos como notas intermediárias, poderiam provocar um desequilíbrio dentro do acorde fazendo determinadas notas sobressaírem mais do que devem. Com as quatro trompas ele consegue maior homogeneidade no equilíbrio da sonoridade entre as vozes. A passagem se torna mais densa, com mais harmônicos, porém menos pesada.

Este trecho lembra o artigo de M. Jarrel, comentado no primeiro capítulo, quando fala em acrescentar elementos na orquestração, mas buscando alcançar as mesmas relações de equilíbrio de sonoridade do original, “mentir para melhor falar a verdade”.

Na *Pavane*, Ravel joga com as combinações de cores alternando os naipes, opondo sonoridades diferentes, criando contrastes sonoros para um mesmo desenho. Podemos citar, por exemplo, o trecho que repete o tema B, (c. 20 a 27), feito pelas cordas e acrescido de fagote cria uma sonoridade completamente distinta do mesmo desenho que foi realizado antes pelos sopros, com a mesma articulação de fraseado. Ravel marcou este contraste na orquestração que além de ter invertido a instrumentação, ainda traz uma indicação de dinâmica que só aparece na partitura de orquestra, como podemos ver nos exemplos a seguir:

The image displays two systems of musical notation for woodwind instruments in the score for 'Pavane' (c. 13 a 19). The top system includes parts for 2 Flutes (Solo), 1 Hautbois, 2 Clarinettes en sib, 2 Bassoons, and 2 Cors simples en sol. The bottom system includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Clarinet. Dynamics range from *pp* to *mf*. The notation shows various articulations and phrasings across the instruments.

Ex.32a)- Pavane-(c. 13 a 19-sopros)

2 Bassons *ppp*

2 Cors Simples en sol

1ers Violons sourdines *ppp* arco *ppia*

2ds Violons Sourdines *ppp*

Altos sourdines *ppp*

Violoncelles sourdines *ppp*

Contre-Bases sourdines *ppp* pizz.

5

Bsn. *pp*

Hn. *mf* *f* *a2*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

**Ex.32b)- Pavane - (c. 20 a 27-cordas)**

A harpa tem uma participação estratégica na orquestração em termos de sonoridade. Além de realizar os desenhos de efeito, (em forma de apogiatura e glissandos), ela cria variações no aspecto sonoro, pois o tema C vem repetido basicamente da mesma forma na versão orquestral trazendo a harpa como o elemento diferencial. Sua entrada acontece de fato a partir da repetição do tema C (c. 50). Até então, ela vinha fazendo pequenas intervenções aparecendo de forma discreta:

2 Flutes

1 Hautbois

2 Clarinettes en sib

2 Bassoons

2 Cors simples en sol

1 Harpe

1ers Violons sourdines

2ds Violons Sourdines

Altos sourdines

Violoncelles sourdines

Contre-Bases sourdines

Solo

gliss

mi si / la

pizz.

arco

unis.

div.

p

pp

mf

p

Ex. 33)- Pavane – orquestra- (c. 50 a 54)-

Além disso, a harpa também permite manter a movimentação criada pela estruturação rítmica na terceira repetição do tema, (A''-c.60-66) mantendo na orquestração o mesmo desenho realizado pelo piano na versão original.

The musical score for Ex. 34, Pavane-orquestra, measures 60-66, is presented in a standard orchestral layout. The top system includes woodwinds: 2 Flutes, 1 Hautbois, 2 Clarinettes en sib, 2 Bassoons, and 2 Cors simples en sol. The bottom system includes strings: 1 Harpe, 1ers Violons soudines, 2ds Violons Soudines, Altos soudines, Violoncelles soudines, and Contre-Bases soudines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The dynamic marking is *pp* (pianissimo). A fermata is placed over the first measure of the Flute part, and a dynamic marking 'F' is placed above the first measure of the Harp part.

Ex. 34)- Pavane-orquestra -(c. 60 a 66)

Novamente podemos observar como a harpa muitas vezes soluciona passagens caracteristicamente pianísticas, cumprindo também a função de fundir a sonoridade orquestral que adquire maior densidade.

Em termos de equilíbrio, podemos comentar que a sonoridade nesta obra é mantida de forma estável, quase como uma orquestração do período clássico. Acredita-se que o fato de apresentar uma estrutura de melodia acompanhada, onde a textura se apresenta de forma simples, favoreça maior estabilidade em relação ao equilíbrio sonoro ao reelaborar uma orquestração.

De forma completamente oposta, na orquestração do *Ricercare*, toda a diversidade de timbres afetou diretamente a sonoridade dificultando as condições de equilíbrio. Numa primeira escuta, diríamos que a orquestração apresenta-se como uma espécie de mosaico sonoro. Entretanto, após uma escuta atenta, vai-se aos poucos “decifrando”, os motivos através de sua identificação tímbrica. Mesmo assim, percebe-se como a sonoridade torna-se diversa com tantas variações de timbres, articulações e acentos acontecendo simultaneamente. Para isso, a dinâmica é um aspecto que se torna relevante, pois se percebe que foi alterada e adaptada a partir do meio orquestral. Mesmo com as mudanças na dinâmica vindas em virtude de equilibrar a sonoridade, há momentos em que poderíamos identificar algumas passagens ambíguas em termos de equilíbrio, que necessitariam ainda de ajustes através de decisões que envolvem o aspecto interpretativo.

Por exemplo, no compasso 9, segunda entrada do tema começando com a flauta, numa dinâmica *pp*, traz simultaneamente a primeira entrada do contra-tema que começa com segundo violino com a dinâmica também *pp*. Neste momento, ao invés do ouvido seguir a linha da flauta, que representa a segunda entrada do tema, tenderá seguir a linha do violino, pois ela é mais articulada rítmica e melodicamente provocando maior movimentação sonora, além do fato de que o timbre de cordas ainda não havia aparecido, o que despertará maior interesse. Assim, a dinâmica pode amenizar a relevância do violino sendo equilibrada no sentido de deixar prevalecer o desenho do tema que vem no registro grave da flauta, onde a sonoridade tem, naturalmente, menos volume. Entretanto, a estrutura da fuga está tão diluída através das conexões motivicas que poderíamos questionar qual seria a real intenção de Webern, pois afinal, como comentou J. Strauss, as conexões passam a ser motivicas:

Tempo

The image shows a page of a musical score for 'Ricerca' by Webern, covering measures 9, 10, and 11. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. H.), Clarinet in B-flat (Kl. b), Bassoon (Bskl. b), Bass Clarinet (Fg.), Horn in F (Hr. F), Trumpet (Trp.), Trombone (Pos.), and Percussion (Pk.). The second system includes staves for Harp (Hrf.), 1st Guitar (1. Gg.), 2nd Guitar (2. Gg.), Bassoon (Br.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Kbs.). The 2nd Guitar part is marked 'mit Dampfer' and 'pp'. The Bassoon part has a 'Solo' marking and 'p' dynamic. The Flute part starts with 'pp' and has a long note in measure 9. The Clarinet in B-flat part has a note in measure 11 marked 'p'. The tempo is marked 'Tempo' at the beginning of each system.

Ex. 35)- Ricercare- orquestração de Webern-(c.9 , 10 e 11)

Estes momentos ambíguos quanto ao equilíbrio sonoro acontecem em diversos trechos da orquestração. Parece que as questões que envolvem o equilíbrio de sonoridade, estão ligadas ao aspecto interpretativo que por sua vez, depende das resoluções tomadas a partir da percepção estrutural da obra. A dinâmica pode ajudar a definir quem deve sobressair, porém, neste caso, a dinâmica estabelecida por Webern muitas vezes criou ambigüidades nesse sentido. A impressão que se tem é que alguns motivos que eram secundários no original, passam a ter maior relevância na orquestração.

Em Debussy, *Caplet* também explora os instrumentos de sopros em *Clair de Lune* buscando adquirir uma sonoridade predominantemente suave e ligada, juntamente com a harpa adquirindo maior densidade.

### *Textura*

As questões relativas às alterações de textura entre original e orquestração, estão implícitas em diversos momentos das obras, no entanto, iremos destacar alguns momentos mais expressivos. Acreditamos que através deste aspecto se possa perceber elementos importantes para a prática de orquestrar.

Na orquestração da *Promenade, (Quadros de uma Exposição)* a passagem da parte A (c.1 a 8) para B (c. 9 a 15), foi acentuada por Ravel através da mudança instrumental que agora traz nas cordas a idéia principal, além de varias indicações de fraseados, dinâmica, entre outros, que não existiam na partitura original. A parte (B) na versão original apresenta uma perda sutil de sonoridade em relação à parte (A), já na versão orquestrada por Ravel, a passagem de (A) para (B) apresenta maior contraste de textura:

(Lab7) V

I

**Ex. 36a)** Parte (B)- (c.9; 10 e 11)- Mussorgsky

2

Ex 36b) Parte (B)- (c. 9, 10, 11)

Entretanto, um momento de contraste de textura entre a orquestração e o original surge na parte central (c.13 a 16) da *Promenade*. Na partitura original a textura mantém sua construção homofônica, com blocos harmônicos. Na orquestração de Ravel, no entanto, a textura vem trabalhada de forma um pouco mais polifônica explorando a idéia de imitação motívica diluída entre madeiras e cordas, explorando também acentos e articulações que contribuem para esta progressão no aspecto qualitativo da textura<sup>36</sup>. Ravel cria um número maior de relações motívicas através da alternância de timbres e de variações também de acentuação e articulação (*stacatto*, *pizz.*, *tenuta*, *legato*), ampliando a inter-relação entre as vozes como mostra o exemplo abaixo, (Ex.37):

<sup>36</sup> - Berry coloca como aspectos qualitativos de textura aqueles relativos a independência-interdependência dos componentes, a interação de dissonância e imitação, por exemplo. *Structural Functions in Music*.



Pite.

Ex. 37a)- (c. 13-16) Original Mussorgsky-

Fl. *f* *mf* *p*

Fl. picc. *f* *mf* *p* muta in flauto grande

Ob. I,II *f* *mf* *p*

Ob. III *f* *mf* *p*

Cl. I,II *f* *mf* *p*

Cl. b. *f* *mf* *p*

Fg. I,II *f* *mf* *p*

Cbg. *f* *mf* *p*

Cor I,II *f* *p*

Cor III,IV *f*

Tr. I,II *f*

VI. I *f* *mf* *p*

VI. II *f* *mf* *p* unis.

Vla. *f* *mf* *p* pizz.

Vc. *f* *mf* *p* pizz. arco

Cb. *f* *mf* *p* pizz. arco

Ex 37 b) Orquestração de Ravel- (c.13 a 16)-

No entanto, em termos de densidade de textura, ou seja, em relação ao aspecto quantitativo houve uma regressão de densidade neste trecho. Observa-se a diminuição do número de vozes concorrentes (saem os metais), além da diluição entre as vozes, alternando madeiras e cordas, *legatto-stacatto*, bem como a dinâmica decrescente (*f*; *mf*; *p*. 13 a 15).

Vale ainda comentar que os maiores níveis de densidade textural da *Promenade* na versão original estão nos momentos de clímax, (c. 13-Ex. 38 a e b) e (c. 23; 24-Ex. 39 a e b), ou seja, no meio e no fim da peça. Ravel explorou ainda mais estes níveis de densidade através do aumento do número de vozes bem como de registro, ampliando a tessitura, (fl picc. e cbx) ganhando maior amplitude do espaço sonoro, além de explorar também a dinâmica e articulações.



The image shows a musical score for piano, labeled 'Pfte.' on the left. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by dense, block-like chords in the treble staff and a more rhythmic, moving line in the bass staff. The texture is dense, with many notes sounding simultaneously, particularly in the upper register of the piano.

Ex. 38 a)-Original de Mussorgsky (c.13)

3

Fl *f*

Fl plcc *f*

Ob. I, II *f*

Ob. III *f*

Cl. I, II *f*

Cl. b. *f*

Fg. I, II *f*

Cfg. *f*

Cor. I, II *f*

Cor. III, IV *f*

Tr. I, II *f*

VI. I *f*

VI. II *f* *div.*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Ex-38 b)- orquestração (c. 13)- Quase um *Tutti*, com exceção de trombones e tuba.



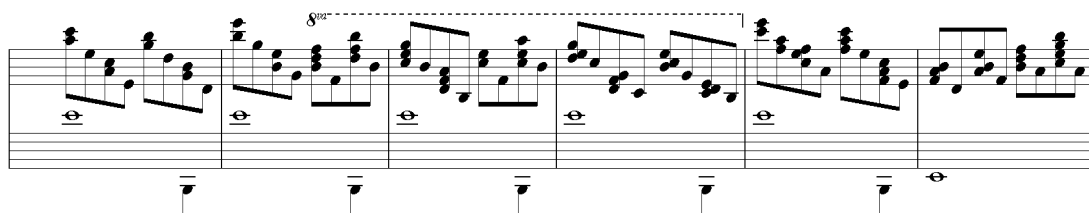
Ex.39a)- original de Mussorgsky (c.23 e 24)

Ex.39b)-(c. 23 e 24)- Tutti- com exceção do II trombone que não toca durante toda a Promenade

Como comentamos anteriormente, a densidade textural, ou o aspecto quantitativo, será provavelmente afetado ao passar de uma partitura de piano para orquestra pelo aumento do número de vozes existentes na orquestra em detrimento ao número de vozes possíveis no piano soando simultaneamente. Na versão orquestral no momento central da peça (13-17), ocorre maior movimentação através de maior articulação de timbres e tipos de ataques, sendo distribuídos de forma mais motívica, criando uma textura polifônica, elaborada de forma rica em termos de articulação entre as vozes concorrentes. Ou seja, houve uma alteração mais significativa no aspecto qualitativo da textura neste trecho, o qual sofreu tratamentos diferentes entre a partitura original de piano e a orquestração.

Ainda com relação à textura, o último movimento, *A Grande Porta de Kiev*, traz uma orquestração grandiosa encerrando a obra. Mantém a mesma estrutura da partitura original, (blocos de acordes contrastando com linhas), no entanto, cria maior inter-relação entre as vozes, elevando a qualidade textural ao possibilitar maior movimentação de independência existente no original, porém de forma menos explícita do que na orquestração.

Ravel dilui por toda a orquestra os diversos desenhos presentes no original. Por exemplo: a passagem do n. de ensaio 112, ele mostra de forma bastante clara, trazendo no final da obra, o desenho do tema inicial da *Promenade*, enfatizado por dobramentos e com notas longas, desenvolvido pelos sopros (flauta, clarineta e trompete), campanas e harpas. Na partitura de piano, este tema aparece em forma de arpejos descendentes, com as notas do tema vindas na cabeça de cada grupo de semicolcheias, o que de certa forma torna este desenho do tema mais encoberto dentro de toda a passagem. Os arpejos descendentes que aparecem na partitura de piano aparecem na orquestra de forma diferente, distribuídos no naipe de cordas, não mais em arpejos individuais para cada voz, mas sim um efeito de arpejos adquirido através do trêmulo (colcheias brancas) oitavado entre as cordas, e realizado simultaneamente.



Ex. 40 a)- partitura de piano- n. de ensaio 112

Ex . 40b)- partitura de orquestra-n. de ensaio -112

Outro exemplo semelhante acontece mais à frente, (n. de ensaio-115), onde Ravel amplia o aspecto textural, criando através da utilização diversificada da instrumentação, maior independência entre as vozes que estão implícitas na partitura original. Na partitura de piano este trecho apresenta uma linha melódica com o tema principal deste movimento composto numa estrutura binária, (na primeira nota a cada dois compassos), embora o acompanhamento esteja num ritmo em tercinas, compasso (2/2), com saltos de oitavas. Na orquestração, Ravel distribuiu estes desenhos entre os naipes trazendo novamente os trompetes com o desenho do tema principal desta parte, escrito em semibreves, (duração que na partitura de piano acontecia por meio do pedal). As cordas desenvolvem o acompanhamento, porém sem o salto de oitavas (pois a distância de oitavas já está presente na tessitura orquestral), e com a fórmula de compasso alterada para (3/2), ao invés das tercinas no compasso (2/2). Com isso, ele fez com que cada desenho adquirisse maior independência através da exploração do instrumental da orquestra, como pode ser visto nos exemplos abaixo:

The image shows a musical score for piano, measures 116-123. The score is in 2/2 time and features a melody in the right hand with triplet markings and a complex accompaniment in the left hand with triplets and octaves. The dynamic marking is *ff*. The score is written for piano and includes a treble clef and a bass clef. The melody in the right hand consists of a series of notes, some of which are grouped into triplets. The accompaniment in the left hand consists of a series of chords, some of which are grouped into triplets. The score is written in a standard musical notation style.

Ex. 41 a)- partitura original- piano- (c.116-123)

**115** *Meno mosso sempre maestoso*

Fl. I, II, III  
 Ob. I, II, III  
 Cl. I, II  
 Cl. b.  
 Fg. I, II  
 Cfg.  
 Cor. I, II  
 Cor. III, IV  
 Tr.  
 Trb. I, II  
 Trb. III  
 Tuba  
 Timp.  
 Ptti.  
 Gr.C.  
 VI. I  
 VI. II  
 Vla.

**115** *Meno mosso sempre maestoso*  
 div. arco  
 vibrato  
 unis.  
 unis.

Ex. 41 b)- partitura de orquestra- n. de ensaio- 115 - (c.116 a 123)



Podemos comentar que o contorno de densidade referente à orquestração é de maneira geral, mais anguloso, com maiores níveis de contraste de textura em relação à partitura original de piano.

O aspecto textural na *Pavane*, também apresenta alterações na textura entre original e orquestração. Em termos de densidade textural, ou seja, o aspecto quantitativo apresenta um nível aumentado em relação ao original, ao transportar de piano para orquestra, como vimos. Em relação ao aspecto qualitativo de textura, a orquestração também sofre um acréscimo, pois como observamos, ela criou maior movimentação sonora através das mudanças nos timbres e nas formações instrumentais em diversos trechos, como foi comentado anteriormente em relação ao tema B, por exemplo.

Dessa forma, podemos observar de maneira mais específica o trecho representado por A' (c. 28 a 39), no qual ambos os aspectos, quantitativo e qualitativo de textura sofreram maior manipulação em relação ao original. Ravel tanto amplia o número de vozes acontecendo simultaneamente, adquirindo assim maior densidade, quanto cria maior independência entre elas.

Podemos ver que na partitura original ele já desenvolve um tipo de textura aonde a melodia principal vem acompanhada de forma polifônica com os arpejos dos acordes nos tempos fortes dos compassos sendo prolongados através do pedal, enquanto as vozes intermediárias realizam um desenho de acordes quebrados.

Ex. 42 a)- Pavane partitura original-(c. 28 a 34)

Na partitura de orquestra, a qualidade textural deste trecho será modificada a partir da maior independência criada pela orquestração que provoca uma textura onde a polifonia presente no original fica mais explícita. A linha melódica vem dobrada e apoiada oitava abaixo por flautas e clarinetas no sentido de equilibrar a sonoridade em relação ao original, pois o pedal, juntamente com os arpejos, provoca uma sonoridade com um número elevado de harmônicos. Assim, esta compensação acaba provocando um aumento também na densidade da linha do tema, a partir da fusão entre os timbres de flauta e clarineta oitavados. Além disso, a linha que surge nos I violinos, e que vem homorritmicamente acompanhada pelos fagotes, embora pareça um desenho novo, foi um motivo originário de vozes intermediárias presentes no original, mas que adquiriram certa independência. Por fim, as cordas desenvolvem por meio dos *pizzattos* o efeito dos acordes arpejados, como pode ser visto no exemplo abaixo (ex. 42b):

The musical score for Ex. 42b) shows the orchestration of a Pavane. The top system includes woodwinds: 2 Flutes, 1 Hautbois, 2 Clarinettes en sib, and 2 Bassoons. The middle system includes 2 Cors simples en sol and 1 Harpe. The bottom system includes strings: 1ers Violons soudines, 2ds Violons Soudines, Altos soudines, Violoncelles soudines, and Contre-Bases soudines. The score is marked 'au Mouv' and 'cédez'. Dynamics include *pp*, *p*, and *pp*. Performance instructions include 'Solo', 'pizz.', 'arco', 'div.', 'unis.', and 'V'.

Ex. 42b)- Pavane- partitura de orquestra- (c. 28 a 34)-

Como temos acompanhado, ao orquestrar a textura tende a ficar em relevância. Na orquestração do *Ricercare*, além de ocorrer o aumento do número de vozes da orquestra em detrimento ao número de vozes estabelecidas no original, acrescentam-se ainda, neste caso, as novas conexões motivivas, advindas dos princípios técnicos utilizados.

No aspecto quantitativo fica claro o aumento do número de vozes acontecendo na orquestração a partir do seccionamento da linha do tema em pequenos motivos. Isso pode ser visto já na primeira entrada do tema, que no original era desenvolvida somente por um instrumento, na orquestração envolve quatro instrumentos, como veremos no exemplo abaixo:

The image shows a musical score for four instruments: Harp (Hr f), Trumpet (Trp), Trombone (Pos), and Harp (Hrf). The score is in 3/4 time and features several dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mit Dampfer* (with damper). The Harp (Hr f) part starts with a *p* dynamic and includes a *mit Dampfer* instruction. The Trumpet (Trp) part also starts with a *p* dynamic and includes a *mit Dampfer* instruction. The Trombone (Pos) part starts with a *pp* dynamic and includes a *p* dynamic. The Harp (Hrf) part starts with a *pp* dynamic and includes a *p* dynamic. The score is arranged in a system with four staves, and the instruments are labeled on the left side of each staff.

Ex. 43)- *Ricercare* –Webern-(c.1 a 8)-Ex. extraído do *The New Groves Dictionary for Music and Musician*., *Arrangements*

Podemos observar que embora a orquestração envolva um número maior de instrumentos a cada entrada do tema, estes instrumentos tocam simultaneamente poucas vezes, como, por exemplo: na primeira entrada do tema a harpa aparece junto com a trompa e trompete nos compassos (5 e 8), respectivamente; e a nota (D-seminima) aparece em comum, entre trompa e trombone, (c. 6). Ou seja, embora o aspecto quantitativo tenha tido um aumento no número de instrumentos envolvidos a cada nova entrada do tema, eles praticamente não soam em simultaneidade.

Já o aspecto qualitativo ou a estruturação da textura, entretanto é visivelmente alterado, pois as novas conexões criadas a partir do seccionamento em motivos, fez com que a inter-relação entre as vozes componentes aumentasse, criando maior independência entre elas.

### *Dinâmica, articulação de fraseados e acentos*

Estes aspectos, de maneira geral, são alterados para adaptarem-se ao novo meio instrumental. Assim, suas alterações acontecem como um processo natural que busca o equilíbrio dentro dos termos orquestrais. No entanto, foram explorados também para alcançar maior diversidade de efeitos sonoros, assim como ressaltar, ou até mesmo definir, determinados desenhos ou fraseados, como pôde ser visto no exemplo 1 deste tópico.

Em geral, a dinâmica é alterada para fazer cumprir as mesmas relações internas da obra original, equilibrando a diversidade e potência sonora de cada timbre.

Já no aspecto de articulações de fraseados e acentos, embora traga um procedimento parecido com a dinâmica em termos de alterações naturais em função do meio instrumental, este aspecto foi explorado com bastante liberdade em *Quadros de uma Exposição*, e no *Ricercare*. Observa-se que muitas vezes um determinado tipo de acento ou articulação é utilizado com a intenção de marcar determinados desenhos que estão presentes no original, mas que são realçados na orquestração.

Na *Pavane*, assim como em *Clair de Lune* e *3 Etudes*, embora estes aspectos tenham sido menos explorados, de maneira geral, especificamente falando, na *Pavane*, por exemplo, a dinâmica passou por duas alterações bastante significativas: no trecho que envolve o tema B e no final da peça, como comentamos.

As mudanças na dinâmica em geral ocorrem em virtude de equilibrar a sonoridade, como comentamos até agora. Entretanto, na orquestração do *Ricercare* vimos que várias alterações feitas na dinâmica, acabaram por criar maiores ambigüidades no sentido de deixar prevalecer determinados motivos.

A articulação de fraseado, juntamente com a articulação rítmica, são aspectos fundamentais na orquestração de Webern. Ele explorou de forma diversa a variedade de articulação e acentos simultaneamente, criando maior dificuldade de interpretação, de uma maneira geral, pois muitas vezes, determinadas articulações provocam um novo andamento para um determinado motivo, apresentando maior instabilidade no tempo geral da obra.

## *Considerações*

A observação nestes trabalhos de orquestração buscou o entendimento dos procedimentos utilizados por autores diversos em um número razoável de obras, que nos desse suporte para sugerirmos algum registro da prática de orquestrar.

As cinco obras que fazem parte deste tópico foram escolhidas por sua representatividade dentro da prática de orquestração, pois todas elas, com exceção de 3 *Etudes*, são obras que possuem um reconhecimento tanto na versão original, quanto na versão orquestral. Destas cinco obras observadas, quatro foram escritas originalmente para piano e depois reelaboradas para orquestra. Isso, de certa forma, poderia ser apontado como uma possível característica, pois as obras, que em geral suscitam o interesse em serem orquestradas, provêm na maior parte das vezes, do piano.

Ravel colocou o timbre em relevo, não esta que a música contemporânea irá explorar. Além disso, ele explora os instrumentos de sopros principalmente em solos individuais. E ainda busca uma especificidade tímbrica através das diversas afinações nos instrumentos transpositores. Ou seja, busca a melhor forma, tecnicamente falando, de fazer soar um determinado timbre numa altura específica.

Webern, na orquestração do *Ricercare*, trouxe questões que expandem os limites da orquestração propriamente dita, pois sua orquestração peculiar trouxe elementos de estruturação que são fundamentais para uma boa percepção e execução da orquestração.

Uma das grandes dificuldades de execução vem no sentido de adquirir clareza e equilíbrio. Ela se torna muito mais polifônica, mais difícil destacar determinados motivos no aglomerado de timbres e articulações acontecendo simultaneamente. Torna-se difícil equilibrar a sonoridade entre os motivos pela fusão entre os timbres, assim como equilibrar a potência sonora de cada instrumento. É necessário cuidar para que os metais não se sobressaíam demasiadamente todo o tempo, principalmente quando eles vem acontecendo simultaneamente com as cordas solistas, pois muitas vezes a dinâmica cria ambigüidades nesse sentido.

De maneira geral, podemos dizer que a orquestração assim como a transcrição, preserva os aspectos básicos estruturais (altura, ritmo, forma, harmonia, melodia), e explora outros como, timbre, sonoridade, textura, dinâmica, articulação e acentos, que na orquestração tornam-se fundamentais. Estes aspectos, em geral, são

afetados de forma significativa e ainda vale comentar que a dinâmica, articulação de fraseado e acentuação, são aspectos que foram trabalhados com certa liberdade, até para poderem se adaptar ao novo meio instrumental.

As orquestrações, assim como as transcrições podem realçar determinados elementos que estão presentes de forma mais subjetiva na obra original e que acabam sendo ressaltadas através da manipulação do timbre ou da textura.

Ao orquestrar uma obra composta originalmente para piano é necessário considerar cuidadosamente o pedal, pois é uma importante ferramenta desse instrumento que precisa ser devidamente compensado nos termos orquestrais.

Observou-se ainda que as alterações apresentadas nas orquestrações, não extrapolaram seus limites a partir das interferências ocorridas em alguns aspectos estruturais, como vimos nas transcrições. Talvez, o fato das orquestrações serem mais específicas faz com que seus procedimentos estejam mais bem sistematizados.

## 2. 3-Redução

Como o próprio nome já diz, designa especificamente um trabalho que será reduzido de um meio instrumental maior para outro menor, ou para um único instrumento. Este termo específico foi encontrado em poucas obras de referência entre todas as que foram consultadas, pois embora todas fizessem referência à redução, este termo aparece sempre dentro de outros, como transcrição ou arranjo. O Dictionnaire Science de La Musique: Thechniques forms and instruments define *Réduction* como:

Um trabalho de escrita musical que consiste em colocar sobre uma ou duas pautas somente, várias partes vocais ou instrumentais reunidas numa partitura (ex. redução para canto e piano). A redução pode vir com o intuito de facilitar o estudo de certas obras ou de permitir a execução sem acompanhamento da orquestra (Dctionary Science de La Musique, 1976: 867).

Já o dicionário Grove de Música, Ed. Zahar aparece especificamente o termo “Redução para piano”:

Expressão usada para o arranjo (em geral para piano) de música escrita originalmente para orquestra, ou outros conjuntos. Uma forma específica muito utilizada é a da “partitura para canto e piano”, em que o acompanhamento instrumental para uma ou mais vozes é reduzido para execução ao piano. Reduções também podem ser feitas para outros instrumentos, ou grupos de insrumentos, por exemplo, uma obra orquestral reduzida para um grupo camerístico.(Sadie- Grove, Zahar, 1994:770)

Vale mostrar também uma definição encontrada no livro intitulado “Arranjo” de Carlos Almada, o qual traz um foco voltado para música popular. Em um dos capítulos, que trata do instrumento piano, traz o tópico, Redução para piano:

Apesar do nome, a chamada *redução para piano* nem sempre é concebida para a execução no instrumento. É uma das maneiras preferidas pelos compositores, arranjadores e orquestradores para preparar seus trabalhos, já que, numa parte de piano (nos casos mais complexos uma ou duas pautas podem ser acrescentadas às normais, ou mesmo a redução pode ser feita para *dois pianos* ou *piano a quatro mãos*), escrevem-se todas as melodias, harmonias, indicações para instrumentos, enfim, todos os tipos de informações e lembretes necessários para a composição/ arranjo/orquestração (Almada, 2000; 92).

Abaixo podemos ver um exemplo apresentado pelo autor de uma redução para piano de partitura de música popular, onde são mostradas diversas indicações como, *virada*, *levada /rock*, além dos instrumentos a serem utilizados.

The image shows a musical score for piano reduction, consisting of two systems of staves. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. The score includes various performance instructions and instrumentations:

- System 1:
  - Staff 1 (Treble clef): (trpts. com surdina)
  - Staff 2 (Bass clef): (pno), (virada/bat), (+ bx e sax barit.), (levada/rock), (flautas + pno), (trbns)
- System 2:
  - Staff 1 (Treble clef): (gtr.solo), (trpts sem surd.)
  - Staff 2 (Bass clef): (bx. e sax barit.), (saxes), (pno)

Ex. 44)-Exemplo de *redução para piano* - extraído do livro *Arranjo*- Carlos Almada, pg.93

Fica claro nesta definição, o quanto uma redução para piano assume dentro do âmbito da música popular um papel de esboço ou esqueleto de um arranjo, por exemplo, uma espécie de guia, um processo que parece ser feito antes da partitura original, pois segundo Almada, “é uma das maneiras preferidas dos compositores, arranjadores e orquestradores para preparar seus trabalhos” (ibid: 93).

Já o *Dizionario della Música e dei Musicisti* aborda a redução dentro do verbete *trascrizione*, onde o autor subdivide a transcrição entre redução e orquestração como foi mostrado no primeiro tópico deste capítulo: “III- Da J.S.Bach ai tempi moderni: *trascrizione e riduzioni per instrumenti a tastiera*”. O termo redução surge no final do verbete e aborda especificamente a redução para piano. Segundo o autor, podem ser encontradas algumas reduções para alaúde na renascença, porém parece que essa prática nasce de fato com o aparecimento do piano.

De acordo com o verbete existem dois tipos de redução envolvendo o piano: - *redução para piano* e *redução com piano*. A primeira ocorre quando se passa a parte de orquestra ou coro integralmente para piano; e a segunda acontece quando a parte de orquestra vai para o piano e a parte do solista ou dos solistas permanecem.

Parece claro em todas as abordagens o quanto um trabalho de redução assume uma posição de obra derivada, de substituta de um original. Não se pode negar que das



práticas de reelaboração abordadas até agora, a redução talvez seja a que apresenta maior grau de praticidade ou funcionalidade. As reduções com piano, por exemplo, tem no repertório operístico tradicional uma utilização prática no sentido de não precisar mobilizar toda uma orquestra cada vez que for necessário repetir ensaios com os cantores, por exemplo. Inclusive existe uma especificidade denominada hoje em dia como co-repetidor, onde um pianista tem como função, executar reduções de óperas para acompanhar os cantores, ou redução de obras corais, ballets, e concertos.

Nas reduções para piano de óperas em geral, é comum as partituras trazerem indicações como, *ob*, ou *viol.I*, bem como *tutti*, ou *solo*, com o intuito de ajudar nos ensaios a identificar determinados solos instrumentais que preparam uma entrada específica da voz.

Poderíamos dizer que as reduções possuem um paradoxo intrínseco. Ao mesmo tempo em que reduzem para uma quantidade menor o número de instrumentos, timbre, ou até mesmo de determinados elementos musicais, amplia consideravelmente a complexidade tanto no momento da confecção da redução, quanto aumenta a complexidade de execução técnica, pois passagens antes realizadas por vários ficarão destinadas a um único instrumento. Dessa forma, observa-se que as reduções constituem uma prática complexa e que demanda de conhecimentos instrumentais técnicos específicos para os quais se está reduzindo.

Hugo Riemann, em seu livro *Reduction al piano de la partitura de orquestra*, aborda a questão da leitura ao piano de uma partitura de orquestra. Assim, apresenta como uma espécie de método, questões técnicas relativas ao piano e comenta formas de se adquirir uma boa leitura, como por exemplo, ter conhecimento do baixo cifrado, assim como de harmonia de uma maneira geral, e uma boa execução técnica para desempenhar trechos polifônicos, por exemplo. Traz diversos exemplos que podem nos ser úteis, mostrando caminhos técnicos de solução de determinados trechos.

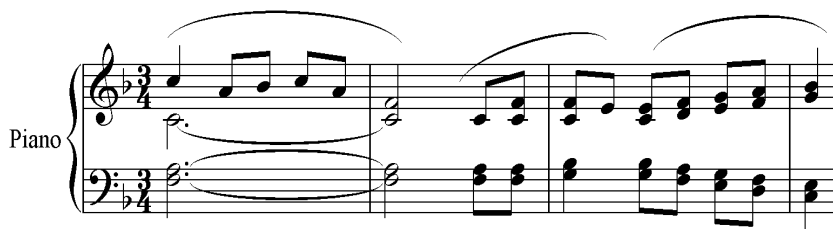
Para Riemann, a principal tarefa ao reduzir uma partitura ao piano é a reprodução mais perfeita possível do conteúdo de uma partitura, no sentido de que ressalte a estrutura temática ao mesmo tempo em que adquira o mesmo efeito de claro-escuro por meios de gradações dinâmicas, formas variadas de figuração e maior ou menor amplitude dos acordes. Ou seja, para ele, a redução não almeja nenhuma autenticidade, e sim, a redução é um tipo de prática absolutamente objetiva e que possui finalidades específicas.

Riemann traz um exemplo da sinfonia n.8 de Beethoven, no qual mostra como uma visão bem reduzida pode dar de imediato uma idéia da estrutura. No trecho abaixo, os primeiros compassos da sinf. N. 8 de Beethoven:

The image displays a musical score for the first measures of Beethoven's Symphony No. 8. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flutes, Oboes, Clarinets in B♭, Bassoons, Horns in F, Trumpets in B♭, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time and the key signature has one flat (B♭). The score shows the initial chords and rhythmic patterns for each instrument, with some instruments like the Flutes and Oboes playing sustained chords, while others like the Violins and Violoncello have more active melodic lines.

**Ex.45 a)-** Primeiros compassos da 8ª sinfonia-(orquestra)

No exemplo seguinte ele faz uma leitura sintetizada observando que a base estrutural da peça é uma estrutura simples à quatro vozes:



Ex. 45b) sinf., n.8- piano redução

Abaixo, ele mostra o mesmo trecho só que agora acrescentando elementos para que a passagem possa obter uma sonoridade mais densa aproximando-se da sonoridade da orquestra.



Ex.45c) – piano- 8ª sinfonia

Aqui, com o aumento de notas ele consegue ampliar a densidade e os harmônicos para alcançar uma sonoridade mais encorpada e mais próxima da sonoridade orquestral.

Embora concordemos que as reduções são práticas objetivas e com uma função definida, isso não quer dizer que não possam adquirir certa independência e autenticidade. Observaremos a possibilidade de determinados trabalhos de redução para canto e piano, por exemplo, se tornarem independentes saindo de seus contextos originais criando outras formas de se expressarem.

Podemos dizer então que a redução é uma prática de reelaboração que busca o desafio de ser o mais fiel possível à partitura original e que demanda conhecimentos técnicos do instrumento ou dos instrumentos com os quais se irá trabalhar, no sentido de que a obra seja executável tanto do ponto de vista técnico quanto interpretativo.

Nesse trabalho, estamos considerando as reduções como categorias independentes da transcrição, embora algumas obras de referência englobem as reduções como subdivisão da prática de transcrição, porém podemos observar que ambas apresentam características comuns como, por exemplo, quando buscam “fidelidade” em relação ao original. Entretanto, observou-se que pode haver uma redução sem que haja

uma transcrição. É possível reduzir para o mesmo meio instrumental, como, por exemplo, reduzir uma peça de piano a 4 mãos para piano solo, havendo um processo de redução sem que tenha ocorrido uma transcrição, pois não houve mudança de meio instrumental. Portanto, optamos, pelo menos por enquanto, por mostrar a redução como uma categoria independente.

Para este tópico, o repertório escolhido procura observar obras originais diversas, como reduções de ária de ópera, redução de sinfonia, e obras orquestrais, porém todas reduzidas para piano solo. Assim como nos tópicos anteriores, serão observadas a partir dos aspectos que sofreram maiores alterações. Abordaremos o seguinte repertório:

- *Recitativo e ária* -, da ópera *Così fan Tutti* de Mozart com redução de Robert Larson.
- *La Valse*- Ravel/Ravel
- *L'Après midi d'un faune*- Debussy/ Ladislav Kun
- *Sinfonia n.5*- Beethoven/Liszt,

### ***Observações gerais***

Começaremos com o recitativo e ária *Hai già vinta La causa* da ópera *Così fan tutti*, onde temos um exemplo específico de redução para voz e piano. Este é o caso da redução em que o piano faz a parte de orquestra e a voz permanece como no original. É também o caso de que a redução tem um fim bastante comercial, pois alguns recitativos passam a ser executados independentes da ópera e passam a fazer parte de um grupo de recitativos e árias que compõem uma espécie de álbum com recitativos e árias específicos para determinada voz. Estes álbuns são veiculados entre os cantores.

Também voltaremos às Sinfonias de Beethoven que sofreram um processo de reelaboração feito por Liszt que, como comentamos no primeiro tópico (transcrição), vem no sentido de observar este trabalho de Liszt sob duas perspectivas de classificação (transcrição ou redução para piano). No tópico que tratou das transcrições, após observações específicas dos procedimentos utilizados, levantamos um pressuposto de que este trabalho de Liszt das Sinfonias de Beethoven assim como diversos outros intitulados de transcrição possam se adequar melhor à categoria de redução para piano, que são específicas quanto ao novo meio instrumental, enquanto o termo transcrição é aberto em relação ao novo meio. Vale lembrar que na época em que esses trabalhos foram realizados, o termo transcrição era usado de forma generalizante e não se pensava em

categorias ou especificidades como hoje em dia. Isso é válido também para as duas obras seguintes a serem observadas, *La Valse* e *L'Après midi d'un faune*.

Observaremos especificamente a quinta sinfonia em dó menor, op.67, composta em 1807-8 e uma das obras mais populares da música ocidental, possuindo inúmeras gravações, interpretações e reelaborações diferentes. É uma sinfonia mais complexa estruturalmente do que a primeira que ainda traz traços fortes do classicismo. A *Sinfonia n.5* tem um instrumental rico e diverso, explorando os sopros, com as madeiras acrescidas de contrafagote e os metais acrescidos de 4 trombones (IV MOV.). Com isso, a reelaboração deve apresentar também maiores complexidades técnicas de confecção, execução e interpretação.

A obra seguinte, *La Valse* de Ravel optamos por trazê-la no sentido de observar mais um exemplo de reelaboração musical feita pelo próprio compositor. É intrigante pensar o que teria motivado Ravel a fazer esta redução para um piano, pois em outubro de 1920, Ravel apresentou juntamente com A. Casella uma redução para dois pianos, em Viena, poucos dias antes da estréia para orquestra. Além do fato de que *La Valse* traz uma estrutura complexa com muitos elementos soando simultaneamente e a redução para somente um piano não é capaz de executar todos os elementos simultâneos.

Na edição que temos em mãos, Ricordi Americana SACC, não consta data em que foi feita esta redução, somente vem escrito *transcription pour piano- La Valse* de Ravel, composta para orquestra e reduzida para piano pelo próprio compositor.

*La Valse* foi composta em 1919, originalmente para orquestra sinfônica. Inicialmente seria um poema sinfônico que foi transformado em poema coreográfico a fim de tê-lo executado com a companhia de Ballet russo de Diaghilev.

A obra é concebida como uma homenagem à valsa vienense, e o ritmo de valsa se mistura com imagens caóticas da Europa após a 1ª Guerra. Ou seja, é uma obra bastante descritiva onde os efeitos orquestrais são elementos importantes na estruturação. A orquestra consta de madeiras a 3 e todos os metais, duas harpas, e uma rica percussão: gongo, glockenspiel, castanholas, crotáles e tímpanos.

A próxima obra, *L'Après-midi d'un faune* –Debussy, foi composta em 1892-94 foi estreada em dezembro de 1894 na Sociedade Nacional de Música em Paris. Foi concebida a partir do poema de Mallarmé (1886), intitulado *Prelúdio, Interlúdio e paráfrase final para a tarde de um fauno*. Debussy ateu-se somente ao Prelúdio que

definiu como: “uma ilustração muito livre do belo poema de Stéphane Mallarmé, não visa uma síntese, trata-se de cenários sucessivos através dos quais se movem os desejos e os sonhos do Fauno no calor da tar’de” (Trancheort, 1987:158).

Esta é uma obra emblemática dentro da história da música, e de acordo com alguns teóricos ela marca o início da música moderna onde a orquestração inclusive contribui para isso. Porém, vimos anteriormente, que mesmo tendo na orquestração um dos elementos importantes na estruturação da obra, ela traz um tipo construção que favorece uma execução pianística. Talvez pelo fato de Debussy ter sido um pianista, algumas obras soam naturalmente pianísticas. Numa busca pela internet (You Tube), vale comentar que impressiona a quantidade de reelaborações diversas feitas através de inúmeras versões como, redução para piano solo, redução para dois pianos, redução para grupos de câmara, redução para flauta e piano, arranjos, adaptações, entre outras.

Encontramos três gravações de versões diferentes todas intituladas como transcrição para piano solo no site [www.youtube.com/Debussy](http://www.youtube.com/Debussy): A primeira versão transcrita e gravada por Georg Copeland em 1933<sup>37</sup>. Na segunda, aparece abaixo do título da obra, *Concert piano transcription by Vyacheslav Gryasnov*; e a terceira versão aparece como sendo *Transcription for piano by Ladislav Kun*, com a qual iremos trabalhar, pois foi a única que encontramos partitura, as demais somente gravação. Assim como as duas obras anteriores, essa reelaboração de *L’Après midi d’un faune* será observada também sob o ângulo das reduções para piano.

Ao nos depararmos com tantas gravações, interpretações, reelaborações dessa obra, nos levou perceber que talvez uma obra possa ser considerada como boa, quando todos querem tocar, reger, mexer, manipular, participar dela de alguma forma, ou ter algum tipo de relação ativa com ela. Todas as transformações se tornam frutos de uma obra que passa a ser de todos, e com isso vem os desafios de fazê-la soar com o mesmo equilíbrio da original.

Podemos dizer que a redução, por ora, é uma das categorias de reelaboração musical onde se busca manter a fidelidade em relação ao original a partir da redução do

---

<sup>37</sup> - Segundo o verbete desse site, o pianista George Copeland (1882-1971), nasceu em Boston e foi um dos primeiros pianistas a tocar a música de Debussy regularmente nos Estados Unidos. Em 1911 ele conheceu Debussy e tocou para ele. Na ocasião de um encontro entre os dois ele comentou o seguinte: “Eu disse a ele do meu desejo de transcrever algumas de suas obras orquestrais para piano- as que eu sentia essencialmente pianísticas. Primeiramente ele foi cético, mas finalmente concordou e esteve de acordo com o resultado. Ele ficou particularmente satisfeito com a minha versão de *L’Après midi d’un faune*” (Copeland, em “*Debussy o homem que eu conheci*”, *The Atlantic Monthly*, 1955).

meio instrumental. Em geral, as reduções são feitas com a mudança de meio passando da orquestra para o piano, mas pode ocorrer uma redução sem mudança de meio instrumental. Porém, nesse trabalho todas as obras escolhidas para compor o tópico redução sofreram mudança de meio instrumental, sendo, portanto, um dos aspectos que irá passar por alterações relevantes, pois como vimos, o meio instrumental será adaptado buscando manter o maior grau de fidelidade, assim como as práticas de transcrição e orquestração. Porém, mesmo tendo aspectos comuns, podemos perceber mais uma diferença entre redução e transcrição. Nessa última, além de ter que ocorrer mudança de meio, não necessariamente terá que sofrer uma redução instrumental, ela pode ser transcrita para um instrumental maior, mas que não chega a ser uma orquestração, como por exemplo, uma obra para piano solo ser transcrita para flauta clarineta e violão.

A tabela abaixo mostra os aspectos que sofreram maior alteração em relação ao original a partir da observação generalizada feita no repertório deste tópico. Em seguida faremos uma observação mais específica como nos tópicos anteriores:

<b>Obras</b>	Recitativo e Ária-Mozart/ R.Larson	La Valse Ravel/Ravel	L' après midi - Debussy/L raramazosvsky	Sinfonia n.5 Beethoven/Liszt
<b>Aspectos estruturais</b>				
Estrutura rítmica				
Estrut.Formal				
Estrut. Harmonica				
Estrut. Melódica				
<b>Aspectos ferram.</b>				
Tom/altura.				
Meio instrumental	X	X	X	X
Timbre	X	X	X	X
Sonoridade	X	X	X	X
Textura	X	X	X	X
Art. de fraseado	X	X	X	X
Dinâmica	X	X		X

**Tabela 3)** – Redução- o (X) representa os aspectos que são alterados em cada reelaboração

Novamente observamos que os aspectos estruturais (melodia, harmonia, ritmo, forma) buscam ser preservados, enquanto os demais aspectos são mais livremente explorados.

## ***Observações específicas***

### *Meio instrumental*

Quanto ao meio instrumental, todas as obras foram transportadas do meio orquestral para o piano, ou para voz e piano. Embora na redução para piano, se tenha a impressão de um enxugamento da obra, vale lembrar que o piano é um instrumento versátil e com muitas possibilidades de execução e interpretação, além de possuir praticamente a mesma extensão da orquestra.

No caso do recitativo e ária, *Hai già vinta La causa*, onde o solo permanece igual e o piano faz o acompanhamento, o pianista não terá muitos problemas com a parte de piano que é relativamente simples, pois a estrutura original da peça também é simples e o piano consegue realizar com tranquilidade todos os eventos.

O recitativo confirma essa naturalidade, pois a parte de orquestra apresenta um acompanhamento discreto com pequenas intervenções, facilmente transportadas para o piano, em termos técnicos. Na ária, a orquestra apresenta uma estrutura mais elaborada exigindo um pouco mais tecnicamente do pianista. No entanto, a mudança do meio orquestral para o piano nesta obra, não apresenta complexidades técnicas ou mecânicas, porém ela irá refletir em perdas em relação ao timbre e sonoridade no sentido de sustentação.

Esta edição<sup>38</sup> da redução para piano e canto do recitativo e ária, vai de encontro à possibilidade que comentamos anteriormente, no sentido de buscar certa autonomia e independência. Ela aparece num álbum de árias famosas e mais populares. As árias de maior sucesso saem do contexto da ópera e passam a ser veiculadas como peças individuais. A partir daí começam a fazer parte de outro contexto, como neste caso, em que a ária passa a fazer parte de um álbum de diversas árias mais populares, específicas (para barítono). É como se criassem vida própria, fogem dos domínios do compositor e da própria obra à qual estavam vinculadas. Vale lembrar que nesta edição não aparece nenhuma indicação orquestral. Nos exemplos seguintes podemos ver o início do recitativo na partitura original de orquestra e na redução para voz e piano:

---

<sup>38</sup> Este recitativo e ária, juntamente com nove outros, compõem um álbum de árias de barítono de Mozart, editado por Robert L. Larsen e Richard Walters. Acompanha um CD com a parte de piano gravada.



Recitativo  
Maestoso

Flutes

Oboes

Bassoons

Horn in F

Trumpet in D

Timpani

Maestoso

Baritone

*hai già vin ta la causa co sa sen to in qual las cio ca de a*

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Ex. 46 a)- recitativo-Mozart- Hai già vinta La causa- partitura original-(comp. 1 a 4)

Baritone

*Hai già vin ta la cau sa co sa sen to in qual lac cio ca de a?*

Piano

*f* *fp*

Ex. 46b)- recitativo –redução para voz e piano- (c. 1 a 4)

Na reelaboração de Liszt da *Sinfonia n. 5*, o meio instrumental é bem explorado tecnicamente, pois a obra original possui uma construção elaborada. Porém, vale comentar que ao fazer uma observação generalizada da partitura de piano, podemos ver o aparecimento de muitos trechos em oitavas, mostrando que a estrutura traz em alguns trechos uma textura homofônica, em outros, polifônica a duas vozes e ainda trechos onde a textura passa para melodia acompanhada. Isso mostra que a arquitetura sonora decorrente do jogo de timbres é um aspecto importante da obra e com a redução para um só instrumento isso se torna um desafio. Entretanto, também ocorrem contrastes de dinâmica, além da diversidade de registros e tessituras na repetição de elementos que o piano consegue realizar com bastante fidelidade, o que contribui na confecção da redução. No exemplo seguinte, no início da obra (c. 1 a 21) podem ser observadas algumas texturas comentadas acima:

Allegro con brio 108

Beethoven

Flutes

Oboes

Clarinets in B $\flat$

Bassoons

*ff*

This system contains the woodwind parts for Flutes, Oboes, Clarinets in B $\flat$ , and Bassoons. The Flutes and Oboes parts are mostly rests with some notes in the first few measures. The Clarinets in B $\flat$  part begins with a *ff* dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoons part has rests followed by a melodic line starting in the fifth measure.

Allegro con brio 108

Horn in E $\flat$

Trumpet in C

Timpani

This system contains the brass and percussion parts for Horn in E $\flat$ , Trumpet in C, and Timpani. The Horn and Trumpet parts are mostly rests with some notes in the first few measures. The Timpani part has rests throughout the system.

Allegro con brio 108

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

*ff*

*p*

This system contains the string parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Violin I and II parts begin with a *ff* dynamic and feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has rests followed by a melodic line starting in the fifth measure. The Violoncello and Contrabass parts have rests followed by a melodic line starting in the fifth measure.

Ex. 47a) – Início da *Sinfonia n. 5*, Beethoven- (c. 1 a 21)- partitura de orquestra

12

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Eng. Hn.

C Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*cresc.... f*

*cresc.... f*

*cresc.... f*

*cresc.... f*

*p cresc.... f*

Ex. 47a)- Continuação do exemplo - (c. 12 a 21)-Sinfonia n.5-Beethoven

Allegro com brio

*cresc.*

*f*

Ex.47b)- Sinf. N. 5- (c.1- 21)-partitura de piano-Liszt

Ou seja, os uníssonos orquestrais (c. 1 a 5), são substituídos por oitavas na redução; a polifonia das cordas (c. 6 a 13), no piano se transforma praticamente numa melodia acompanhada, na parte final do desenho se percebe as texturas, polifônica (c.14 a 17), e harmônica (c.18 a 21), presentes na partitura original.

O meio instrumental sofre uma mudança radical em *La Valse*, reduzindo de uma grande orquestra para piano solo, pois o piano terá que buscar meios de reproduzir, por exemplo, efeitos orquestrais que são importantes na estrutura da obra. De imediato, já se pode esperar uma obra tecnicamente difícil de execução e interpretação<sup>39</sup>. Assim como nas transcrições, é necessário ter conhecimento técnico do instrumento para o qual se irá reduzir para que se possa alcançar uma boa execução técnica e interpretativa.

Podemos ver como Ravel resolve certas passagens da orquestra, para o piano. Como exemplo, podemos citar a introdução da obra que traz os cbx em *divise*, com surdina em *ppp*, e *trémulos*, criando um efeito de névoa, que vai se adensando com a entrada das harpas e fagotes:

---

<sup>39</sup> - Mesmo sendo de difícil execução técnica e interpretação, no site [www.youtube.com.br](http://www.youtube.com.br), é possível encontrar diversas versões em áudio e vídeo de interpretações diferentes de *La Valse*, para piano solo e dois pianos.



Musical score for "La Valse" by Maurice Ravel, measures 11 to 18. The score includes parts for Bassoon (Bons), Horns (Cors), Timpani (Timb.), Harp, Violins I and II (Vons div.), Alto Saxophones (Altos div.), Trombones (Velles div.), and Cymbals (Cb div.).

The score is divided into two systems. The first system (measures 11-14) features the Bassoon (Bons) with dynamics *p* and *mf*, and the Horns (Cors) with *Sourdines*. The second system (measures 15-18) features the Violins I and II (Vons div.), Alto Saxophones (Altos div.), Trombones (Velles div.), and Cymbals (Cb div.). The Violins I and II parts include markings for *sourdines* and *sur la touche* with dynamics *p*. The Alto Saxophones and Trombones parts include markings for *sourdines* and *sur la touche* with dynamics *pp* and *p*. The Cymbals part includes markings for *sourdines* and *sur la touche* with dynamic *p*.

(Ex. 48a)- Continuação do exemplo (c.11 a 18)-La Valse-Ravel

No piano, Ravel interfere na passagem mantendo a idéia do trêmulo somente nos 4 primeiros compassos, substituindo por um desenho em *ostinato*, marcando as cabeças dos compassos (mesma acentuação da obra original, acrescida do *stacatto* no *Fá*) e irá prosseguir assim por toda a introdução. Ravel procura manter ainda com pequenas intervenções em alguns momentos, a idéia do trêmulo na mão direita, (c.14 e 15), como veremos no exemplo abaixo:

Trascription pour Piano  
à 2 mains par P. Auteur

Maurice Ravel

**Mouv't de Valse viennoise**

The image displays a musical score for 'Mouv't de Valse viennoise' by Maurice Ravel, transcribed for piano. The score is divided into three systems, each with a piano (Piano) and pno (piano) part. The first system (measures 1-7) features a piano part with a tremolo-like pattern in the bass clef, marked *ppp*. The second system (measures 8-13) shows the piano part continuing with a similar pattern, marked *p en dehors*. The third system (measures 14-18) introduces a treble clef for the piano part, marked *mp*, while the bass clef part continues with the *p en dehors* pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Ex. 48b)** La Valse- (c. 1 a 18)-piano-Ravel

Em diversos momentos, Ravel indica numa terceira pauta acima, termos como, “Quatuor”, (quarteto), por exemplo, referindo-se ao que esta soando simultaneamente no quarteto de cordas, ou *Clar, violles*. No entanto, há momentos que reduzir toda a orquestra para um só piano torna-se impraticável, pois o instrumento não abarca todos os eventos simultâneos. Assim, Ravel prioriza os desenhos mais importantes, e indica numa terceira pauta outro desenho em contraponto. Há que se optar



por qual desenho realizar, pois o efeito de trêmulo das cordas, na terceira pauta, soando simultaneamente é impraticável.

51 7

Gdes Fl. *mp*

Haut. *mp*

Clar. *mp*

Bons

Cors *1° sourdine* *mp*

Tromp. *1° e 2°* *mp*

Timb.

Gr. C. *pp*

1° Harpe *mp*

54 7

1° Vons div. *pp* arco

2° Vons div. *pp* jeu ord en 2

Altos div. *pp* jeu ord

Velles div. *pp* jeu ord

Contrebasses divisées en 3 *p* arco

Ex. 49a)- La Valse-(c. 51- 53)- orquestra

31 Quatuor

Pno.

*p*

Ex. 49b)-La Valse- piano(c. 51 a 53)

Já em outros momentos esta terceira pauta (desenho cromático) traz um desenho que é possível de ser realizado simultaneamente, como no longo trecho que abrange os compassos (c.243-273), como mostra o exemplo abaixo, os primeiros compassos deste trecho:

243 30

Gdes Fl.

Haut.

Clar.

Clar. B.

Bons.

C. Bon.

Cors.

Tromp.

1<sup>e</sup> e 2<sup>e</sup> Tromb.

3<sup>e</sup> Trb. et Tuba.

Timb.

T. de B.

Tamb.

Cymb.

Gr. C.

1<sup>o</sup> Hape.

1<sup>o</sup> Vons div.

2<sup>o</sup> Vons.

Altos.

Velles.

C. B.

Changez mis ent Ut - Si en La

*mp*

*mf*

*mf* *espress.*

*pizz.*

*pizz.*

*p*

*arco*

*mp*

*pizz.*

*mp*

*30* *ur Sol*

Ex. 50a)- La valse- (c. 243 a 251)- orquesta

243 Vclles

*pp*  
*en dehors*

*p express.*

247 Clar.

Ex. 50b)- La valse- (c. 243 a 251)- piano

Para realizar tecnicamente esse desenho cromático, ele deve ser dividido entre ambas as mãos, mesmo assim, sua execução ao piano torna-se complexa.

Vale comentar que esse tipo de dificuldade, ou seja, fazer soar simultaneamente vários elementos irá acontecer à medida que as obras vão se tornando mais complexas em termos de textura, ritmo, efeitos sonoros, entre outros. Isso pode tornar a redução para piano solo bastante complexa a nível de execução, e assim, acabar provocando perdas na textura, como pôde ser observado no exemplo anterior, (Ex. 49b).

A mudança de meio instrumental em *L'Après midi*, parece ter sido favorecida na execução pianística, pois em diversos momentos a textura se apresenta algumas vezes monofônica, como na introdução, e outras vezes com melodia acompanhada, onde o tema inicial vai se repetindo, variando, modulando, desenvolvendo-se com acompanhamento de arpejos na harpa e acordes nas cordas. Há também momentos de maior complexidade estrutural através da simultaneidade de elementos diversos que também dificultam, porém não inviabilizam a realização de uma redução bastante fiel ao original como em alguns momentos da redução de *La Valse*.

Na introdução, como veremos no próximo exemplo (Ex. 51a e b), a mudança de meio instrumental (orquestra para piano) desenvolve-se tranqüilamente em termos técnicos onde o piano realiza de forma natural os desenhos de arpejos e glissandos da

harpa. Vale lembrar que no tópico anterior (orquestração), foi comentado que tanto Ravel quanto Caplet utilizaram a harpa (no caminho inverso - piano para orquestra) em suas orquestrações, justamente para realizar alguns desenhos característicos do piano como arpejos rápidos em legato.

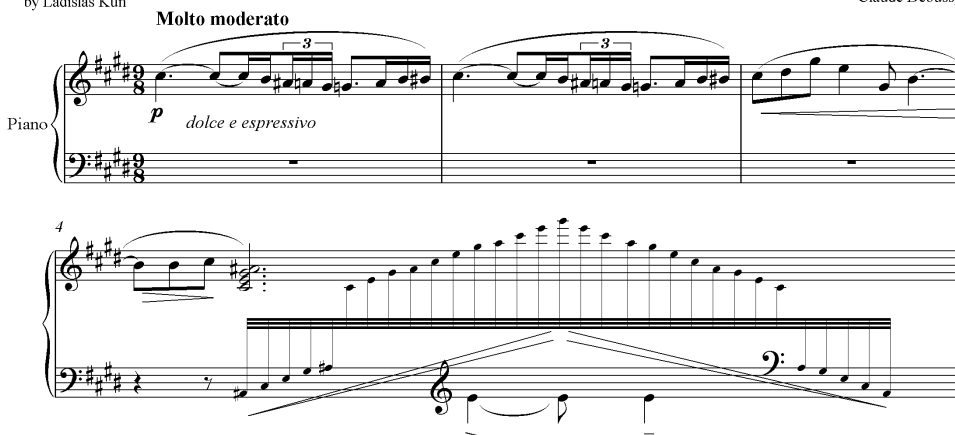
L'Après-midi d'un faune

The musical score is for the introduction of 'L'Après-midi d'un faune' by Maurice Ravel. It is written for a full orchestra. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The flute part features a triplet of eighth notes with a 'p' dynamic and 'dolce e espressivo' marking. The harp part features a rapid arpeggiated figure with 'gliss.' and 'ritas.' markings. The rest of the orchestra is mostly silent in this section.

Ex. 51a) –Introdução (c.1 a 4) orquestra

**Molto moderato**

Piano *p dolce e espressivo*



Ex. 51b)-Introdução (c. 1 a 4) piano

### *Timbre*

O aspecto mais afetado nas reduções, sem dúvida é o timbre, pois em geral ocorre uma redução de instrumentos ou instrumentistas. Então, a redução no número de timbres diversos acarreta na redução das possibilidades de combinações sonoras. Porém podemos comenar também que o timbre para este tipo de repertório, não é um dos principais elementos de construção.

No caso do recitativo, timbre e sonoridade só não ficam mais comprometidos porque para o recitativo, o que importa é o texto, a voz no caso, o acompanhamento em geral, tem participação discreta, porém, com sonoridades sustentadas, em andamentos lentos. Assim, quando se transporta para o piano busca-se nos recursos técnicos deste instrumento, manter a sustentação da sonoridade, principalmente no recitativo que em geral trazem acordes sustentados.

Na ária, por ser mais rápida, com passagens que exploram agilidade técnica, o timbre acaba sendo compensado em momentos nos quais os desenhos sugerem uma passagem de efeito, como trinados, por exemplo:

55

2 Flauti

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in D

2 Trombe in D

Timpani in D und A

Violino I

Violino II

Viola

Graf II Conte

freun? Ich soll durch Lie - bes - ban - de ver -  
vrà? Ve - drò per man d'a - mo - re u -

Violoncello

Contrabasso

Ex. 52a)- Ária-Mozart-orquestra (c.55 a 57)

55

Vrà? Ve - drò per man d'a - mo - re, u

Ex. 52b)- Ária-redução- voz e piano (c. 55 a 57)

Na 5ª de Beethoven, como comentamos anteriormente, a arquitetura estrutural e sonora são aspectos fundamentais, ou seja, a organização de elementos estruturais juntamente com a exploração do timbre, são características marcantes na confecção da obra. Conseqüentemente, a redução irá sentir a perda da diversidade de timbre. Porém, a construção estrutural permite uma grande manipulação dos desenhos em imitação através de alturas e registros diversos, além de força e potência sonora que o piano realiza com naturalidade, e que, de certa forma, conseguem amenizar a perda na diversidade de timbres. Porém existem trechos repetidos em que praticamente uma das poucas mudanças que acontece na orquestra é decorrente da mudança de timbre, como mostra o exemplo abaixo, quando a clarineta repete o desenho do violino:

Ex. 53)- Sinfonia n. 5- Piano/Liszt (c. 63 a 70)

Neste caso, na impossibilidade de uma troca de timbres através do instrumental diferente, talvez se possa tentar uma mudança no timbre a partir de possibilidades técnicas do piano, como articulação, dinâmica, ou na utilização dos pedais.

Tanto no exemplo acima quanto no próximo exemplo, assim como na primeira sinfonia, Liszt indica o instrumento ausente, ou seja, a orquestra ausente se faz presente através destas indicações literais:

Ex. 54)-Sinfonia n.5 –Piano/Liszt-(c. 59 a 66)

Nestes casos, não existe a praticidade das reduções de óperas, mesmo assim, existiam outras justificativas que também contribuíram para uma desvalorização das práticas de reelaboração, segundo Szendy. Para ele, estas indicações parecem querer reforçar outras, pois em geral, o *tutti* sugere que se toque pensando na força da orquestra,



o *cl*, que se toque legato. Ele comenta que existe uma diferença entre as indicações numa redução de ópera e as indicações nas Sinfonias de Beethoven/Liszt. Segundo Szendy, em Liszt essas indicações não têm a mesma função que poderiam ter numa redução para piano de uma ópera. No caso de uma redução de ópera existe um fator prático que é o fato de não ter que disponibilizar uma orquestra inteira para estudo e ensaio dos cantores e ainda identificar um solo instrumental que prepara para a entrada da voz ou dialoga com ela. Já em Liszt, elas indicam algo para o pianista, (Szendy, 2007:45).

Assim, Szendy comenta um texto de Alfred Brendall que se interrogava ao se referir aos trabalhos de reelaboração de Liszt da seguinte forma: “como reproduzo timbre de outros instrumentos ao piano? E ele mesmo responde, “eu consigo o som do oboé, (este que Liszt parece pedir ao indicar *ob*, c.19), ao arredondar, ao encarquilhar os dedos (o que faz quase sobressair os ossos) e ao tocar pouco legato.” (Brendel, apud Szendy, 2007:46). Ou seja, Brendel se esforça para adquirir uma sonoridade de oboé, com isso, a sonoridade do instrumento que se destina a interpretar será moldada pela sonoridade do instrumento ausente.

Assim, podemos perceber que uma redução para piano pode buscar uma execução ao piano e não uma execução que busque o timbre de oboé, clarineta ou violino no piano, ou seja, que busque substituir a reprodução do som original, mas que busque um timbre original dentro das possibilidades do piano. Talvez aí esteja um ponto de desvalorização da redução que ao invés de buscar diversidade dentro da sonoridade própria do piano, elas buscam uma sonoridade que se aproxima da sonoridade da orquestra, assumindo de fato o papel de substituta do original, e assim, contribuir para a desvalorização dessas práticas.

Em *La Valse*, podemos observar no aspecto anterior que abordou a mudança de meio instrumental, diversos trechos nos quais também aparecem indicações instrumentais numa pauta suplementar, só que agora, ao invés de indicar o instrumento que estaria realizando aquela linha na orquestra, indica o instrumento que toca uma linha simultânea. Assim, além de redução na diversidade de timbres alguns momentos trazem suas estruturas também reduzidas como acompanhamos no exemplo (Ex.49) decorrente de uma limitação instrumental.

O timbre em *L'Après midi d'un faune*, juntamente com a sonoridade, são os aspectos mais afetados com a redução. No entanto, mesmo sendo esta, uma obra emblemática dentro do âmbito da instrumentação e orquestração sendo utilizados como elementos estruturais, por mais incrível que possa parecer é possível ouvir esta obra com se fosse escrita originalmente para piano.

A estrutura original da peça com seus coloridos adquiridos não somente através da diversidade de timbres, mas também através das inúmeras modulações, variações, tipos de articulação, por exemplo, contribuem para maior variedade de timbre também no piano. As mudanças de timbres na obra original ocorrem além da mudança de instrumentos (embora que o tema inicial é repetido várias vezes na mesma altura, porém com função harmônica diferente, pela flauta), também em decorrência de mudanças na estrutura dos desenhos. Sendo assim, o piano consegue explorar seus timbres através de explorar as mudanças internas dos desenhos. O exemplo abaixo mostra o tema inicial e mais três repetições realizadas pela flauta em tonalidades diferentes:

## L'Après-midi d'un faune

Flute 1  
 Flute 2 e 3  
 Oboe 1  
 Oboe 2  
 Clarinet in A  
 Clarinet in A  
 Bassoon 1  
 Bassoon 2  
 Horn in F 1  
 Horn in F 2  
 Horn in F 3  
 Horn in F 4  
 Harp 1

*p dolce e espressivo*

*I accordez*  
 La#-Sib, Do#-Reb, Mi-Fab, Sol#-Lab

*gliss.*

**Ex. 55a)** - L'Après midi –Partitura de orquestra-tema inicial-(c.1-4)

Transcription for Piano  
 by Ladislav Kun

Claude Debussy

**Molto moderato**

Piano

*p dolce e espressivo*

*gliss.*

4

**Ex. 55b)** – L'Après midi –Partitura de piano-tema inicial-(c.1-4)

1<sup>o</sup> Fl. Solo  
Haut.  
Cl.  
Bons  
Corns  
Violon I  
Violon II div. (sur la touche)  
Alto (sur la touche)  
Celles (sur la touche)  
Contrebasses a2 (sur la touche)

Ex. 56a) Tema em ReM7Maj-partitura de orquestra-(c.11-14)

Ex. 56b) Tema em ReM7Maj- partitura de piano-(c.11-14)

1<sup>o</sup> Fl. Solo  
 Cors 2<sup>o</sup> pp  
 Cors 1<sup>o</sup> pp  
 1<sup>o</sup> Harpe pp  
 2<sup>o</sup> Harpe pp  
 Vlo. I 2  
 Vlo. II pp unis.  
 Alto pp  
 Celles pp div.  
 Cb. pizz. pp

Ex. 57a)- Tema em MIM6 – partitura de orquestra-(c.21-23)

*a tempo  
 leggiero e espr.*

21  
 22

Ex. 57b)- Tema em MIM6 – partitura de piano- (c.21-23)

This is an orchestral score for measures 26 and 27. The music is in 12/8 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The instruments and their parts are:
 

- Fl. (Flute):** Measures 26-27, starting with a *p* dynamic. It features a melodic line with a triplet in measure 26 and a second ending in measure 27.
- Cl. (Clarinet):** Measures 26-27, mostly rests.
- Bons (Bassoon):** Measures 26-27, mostly rests.
- Cors (Horn):** Measures 26-27, mostly rests. Includes the instruction "2° et 4°".
- 1° Harpe (First Harp):** Measures 26-27, playing a complex arpeggiated pattern with *pp* dynamics.
- 2° Harpe (Second Harp):** Measures 26-27, playing a simpler arpeggiated pattern with *p* and *pp* dynamics.
- Vlo. (Violins):** Measures 26-27, playing a sustained chord with *div.* (divisi) and *arco* (arco) markings.
- Alto (Violas):** Measures 26-27, playing a sustained chord with *div.* and *arco* markings.
- Celles (Cellos):** Measures 26-27, playing a sustained chord with *div.* and *arco* markings.
- Cb. (Double Basses):** Measures 26-27, mostly rests.

Ex. 58a)- Tema inicial em MI7- partitura de orquestra-(c.26-27)

This is a piano score for measures 26 and 27. The music is in 12/8 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#).
 

- Measure 26:** The right hand (RH) plays a melodic line with a triplet and a fermata. The left hand (LH) plays a bass line with a fermata.
- Measure 27:** The RH continues the melodic line with a second ending. The LH continues the bass line.

Ex. 58b)- Tema inicial em MI7 –partitura de –piano-(c.26-27)

### Textura-

O recitativo e ária, apresentam uma textura simples, em geral vem como melodia acompanhada, e sendo assim, não apresenta maiores complexidades técnicas na passagem de orquestra para piano.

Em Beethoven, alguns trechos construídos de forma mais elaborada polifonicamente, se tornam complexos de realização técnica para o piano. O trecho que abrange os compassos (c. 158 a 170), por exemplo, é composto de três elementos; uma linha pedal no cbx, um desenho descendente, articulado em colcheias nos cellos e violas, e o desenho melódico, articulado de forma imitativa entre violinos e madeiras (sem ob.). No (Ex. 59a) abaixo, mostra alguns compassos deste trecho na partitura original e como Liszt resolveu a passagem(Ex.59b):

Ex.59a)- Sinf. 5 Beethoven- (c. 157 a 164)- partitura de orquestra



Ex.59b)- Sinfonia n.5- Beethoven (c. 157 a 164)- partitura de piano-Liszt

Embora este trecho apresente complexidades técnicas de realização ao piano por sua característica polifônica, é possível realizá-lo com bastante fidelidade.

Em termos de textura, valer comentar que a execução de *L'Après midi d'un faune* embora tenha diversos momentos onde a textura se apresenta de forma simples, como vimos no início da peça, em outros, se torna muito complexa exigindo bastante tecnicamente do pianista como no trecho que abrange os compassos (c.55 a 74), onde a textura traz uma sobreposição de três elementos distintos acontecendo simultaneamente. Nos exemplos seguintes (Ex.60a e 60b) podem ser vistos alguns compassos deste trecho:



Musical score for orchestra, measures 67-70. The score includes parts for Flute (Fl.), Horn (Hautb.), Cor Anglais (Cor. Angl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bons), Cor Anglais (Cors), 1st Harp (1° Harpe), 2nd Harp (2° Harpe), Violin (Vlo.), Alto, Cello (Celles), and Contrabass (Cb.). The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from *mp* to *ff*. The vocal lines include the lyrics: *cre scen do molto*.

Ex.60a)- L'Après midi - (c. 67 a 70) orchestra

Ex. 60b)- L'Aprée midi - (c.67 a 70) piano

Aqui, a dificuldade aumenta em relação à Beethoven que também sobrepôs três desenhos, como vimos. Porém, em Debussy, os desenhos possuem independência métrica e rítmica marcada também pela articulação de fraseado que sofre perdas na redução em relação ao original. Com isso, a redução se torna mais complexa de realização técnica ao ser destinada a um interprete. A observação da textura em relação à densidade podemos comentar que na redução há perdas também de alguns elementos nesta passagem, como, por exemplo, os desenhos das harpas e trompas, que certamente influenciam em perdas na textura. Porém, são desenhos secundários dentro da passagem que não afetam a estrutura de maneira geral, pois a redução conseguiu manter os principais elementos.

Textura em *La valse*, como vimos no exemplo (Ex. 49) ao abordarmos a mudança de meio instrumental, acaba sendo reduzida em termos qualitativos em alguns momentos, pois a obra apresenta diversos elementos acontecendo simultaneamente que se tornam impraticáveis ao reduzir para um piano. Porém, Ravel consegue fazer com que essa perda qualitativa da textura seja amenizada deixando prevalecer os principais elementos estruturais da obra. Em termos de densidade, embora o piano não seja capaz de atingir o mesmo nível que uma orquestra, ele é um instrumento rico em possibilidades mecânicas, harmônicos, contrastes de volume, e articulações, que contribuem para manter

pelo menos em parte a densidade textural, já que a obra original apresenta complexidades em termos gerais.

### *Sonoridade*

O aspecto sonoro na redução para voz e piano do Recitativo e Ária sofrerá perdas nas possibilidades de combinações sonoras, decorrentes da redução no número de timbres diversos, como vimos no tópico que tratava do timbre. Porém, a construção da obra original explora outros elementos como acentuações deslocadas de tempos fortes, contrastes de dinâmica e mudanças de andamentos que podem favorecer a redução no sentido de adquirir maior colorido e diversidade na sonoridade.

A sonoridade na *Sinfonia n. 5*, na medida em que há uma redução no número de timbres conseqüentemente a sonoridade perde em diversidade e combinações instrumentais, porém algumas vezes é mantida em termos de volume e densidade. Em trechos onde a textura é simples estruturalmente (acordes homofônicos repetidos dentro de um *f* e *cresc.*), porém densa em termos de sonoridade com um *tutti* orquestral, no piano essas passagens perdem em termos de sonoridade. Essa repetição de acordes batidos no piano não terá a mesma qualidade sonora da orquestra advinda da mistura de timbres diversos. Os exemplos seguintes (Ex. 61a e 61b) mostram alguns compassos desse trecho, como pode ser visto na próxima página:

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. *f*

Tpt. *f*

Timp. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Ex. 61a)- Sinf. 5- (c. 168 a 174) –partitura de orquestra

*f*

Ex. 61b)- Sinfonia n. 5- Beethoven -(c. 168-174)- partitura de piano

Em outros trechos, a sonoridade também perde em termos de combinações sonoras como no exemplo anterior, porém em termos expressivos, o piano é capaz de manter a mesma expressividade e equilíbrio sonoro da orquestra:

The image displays two systems of a musical score for orchestra. The first system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The second system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The score features various dynamic markings such as *ff*, *p*, *sempre piu p*, and *pp*, along with *dimin.* (diminuendo) markings. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

Ex. 62a)-. Sinf. n. 5- (c. 196 a 227) -troca entre cordas e sopros- partitura de orquestra

Essa troca de sonoridades advinda da mudança de naipes é fundamental na obra original e praticamente todo o colorido da passagem vem daí. Entretanto, nesse momento ocorrem também mudanças na harmonia, nos registros de alturas além de um grande decrescendo que podem ser explorados no piano a fim de compensar um pouco a perda do colorido sonoro.

Ex. 62b)- Sinf. N. 5- (c. 196 a 227)- partitura de piano

A sonoridade na redução de *L'Après-midi d'un faune*, apresenta as mesmas questões observadas no parâmetro timbre, ou seja, ambos são os aspectos mais afetados na redução para piano. Entretanto, podemos comentar que embora a sonoridade perca em colorido a partir da diversidade e combinação de timbres, ela ganha certa fluência sonora, ou seja, um fluxo mais contínuo na seqüência dos episódios que na orquestra acaba sendo interrompido pelas mudanças instrumentais.

Muitas obras de Debussy costumam trazer uma sonoridade envolvida por uma névoa advinda de uma sonoridade sustentada, que o piano consegue realizar com certa naturalidade através da utilização dos pedais. Na versão orquestral, as duas harpas têm um importante papel de manter essa idéia através de constantes arpejos em legato, e *glissandos*, que vão contribuindo para essa sustentação sonora. Talvez aí esteja um ponto de interseção entre as duas versões, pois como já temos comentado passar da harpa para o piano é um processo bastante natural em virtude da mecânica de ambos os instrumentos, assim, a redução consegue adquirir certa naturalidade que a princípio parecia impraticável em virtude de tanta diversidade sonora.

A sonoridade em *La Valse* nos remeteu a Haroldo de Campos, quando falava da tradução, (cap. 1, pag. 39), “como recriação, criação paralela, autônoma, porém recíproca”, pois as duas versões de *La Valse*, (orquestral e piano solo) são praticamente duas obras independentes, autônomas em termos de sonoridade. A versão orquestral explora o instrumental da orquestra, os contrastes de dinâmica, efeitos sonoros, enfim, uma sonoridade rica e que se torna complexa ao ser tecnicamente condensada para o piano. A redução para piano solo, entretanto, consegue realizar uma versão, com características pianísticas, embora de difícil execução, tem sido bastante executada e gravada. A redução exige virtuosismo técnico, buscando no piano recursos técnicos capazes de re-interpretar os efeitos orquestrais, além de explorar também os contrastes de dinâmica e articulação. No próximo exemplo podemos ver um trecho onde a sonoridade é explorada através dos contrastes de dinâmica nos quais o piano realiza com tranquilidade estes contrastes:

26

Gdes Fl.  
 Hautb. *1<sup>o</sup> solo*  
 Cor A. *p* *Prenez le Hautbois*  
 Clar. *pp* *Changez en sib*  
 Clar. B. *pp* *Changez en sib* *Sib*  
 Bons. *pp* *1<sup>o</sup>* *a 2*  
 C. Bons. *ff*  
 Cors. *ff*  
 Tromp. *ff*  
 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> Tromb. *ff*  
 3<sup>o</sup> Tromb. et Tuba *ff*  
 Timb. *ff*  
 Tamb. *ff*  
 Cymb. *ff*  
 Gr. C. *ff*  
 1<sup>o</sup> Harpe *f* *Rés* *Mb Fa# La#*  
 2<sup>o</sup> Harpe *f* *Rés*  
 1<sup>o</sup> Vols. *f* *pizz.* *arco* *pp*  
 Altos *pp* *unis.*  
 Velles *pp* *unis.* *pizz.*  
 C. B. *p* *ff*

26

Ex. 63a)- La valse-Ravel (c. 206-213)-orquestra



Ex. 63b)- La valse-Ravel (c. 206-213)- piano

Vale lembrar que tanto Ravel quanto Debussy eram compositores-pianistas, daí, certa naturalidade na composição de elementos com características pianísticas. Talvez possamos pensar na possibilidade destas duas obras terem sido originalmente concebidas no piano e posteriormente orquestradas.

#### *Articulação e acentos*

A articulação nas reduções em geral se comporta como nas transcrições, ou seja, é um aspecto que será adaptado ao novo meio instrumental em função de adquirir uma sonoridade que se assemelhe ao máximo à sonoridade original. O piano, porém, é um instrumento rico com amplas possibilidades sonoras e dependendo da forma como são explorados estes aspectos na obra original, conseguem ser mantidos na redução.

Como comentamos no aspecto anterior, a obra original explora os acentos e articulações que foram, de maneira geral, mantidos na redução do *recitativo e ária*, no sentido de contribuir para maior diversidade na sonoridade, como mostra o exemplo seguinte:

85 **Allegro assai**

Fl. *p* *cresc.* *f*

Ob. *f*

Fag. *cresc.* *f*

Cor. in D *cresc.* *f*

Tr. in D *f*

Timp. *cresc.* *f*

Viol. I e II *cresc.* *f* *p*

Viola *cresc.* *f* *p*

Gf. *p*

nein, drò, nein, ve - drò, nein, drò? ne5n! ch wer - de dir nicht  
 Ah no, la-sciar - tiin

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

Ex. 64a)- Mozart- recitativo e ária-(c. 85-88)- partitura de orquestra

85 **Allegro assai**

drò? Ve - drò? Ve - drò? Ah no! la-sciar - tiin

Ex. 64b)- Mozart- recitativo e ária (c.85-88)- redução para voz e piano.

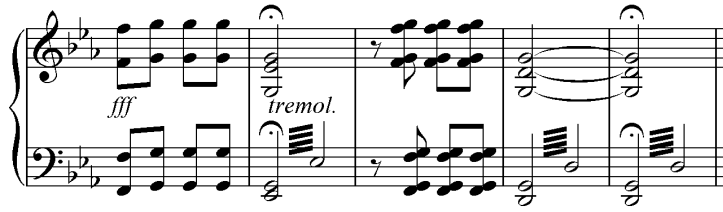
Na *Sinfonia n. 5*, assim como vimos na *sinfonia n. 1*, Liszt cria algumas articulações que não existiam na partitura original. Isso pode ser visto no exemplo (Ex. 62a e b), onde na partitura de piano ele coloca na parte final do desenho, com a dinâmica *piano*, *pianíssimo*, ligaduras com *stacatto*, no sentido de adquirir uma sonoridade solta, porém conservando ainda um pouco do *legatto*.

Assim como nesse trecho, diversos outros momentos trazem esse tipo de alteração na articulação, porém como já comentamos, sempre buscando que a sonoridade seja mantida com as mesmas intenções.

Outro trecho que podemos mostrar uma interferência de Liszt na articulação vem em dois momentos onde a orquestra está em *fermata*:

The image shows a page of a musical score for orchestra, specifically measures 248 to 252 of Liszt's Symphony No. 5. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The final measure (measure 252) features a fermata over a series of chords, with dynamic markings like 'ff' and 'tr' (trill) visible. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for each instrument.

Ex. 65a)- *Sinf. N.5.* (c.248 a 252)-partitura de orquestra



Ex. 65b)-*Sinf. N. 5* (c. 248 a 252)-partitura de piano

Nesse caso, a articulação rítmica em trêmulos dentro da fermata vem no sentido de sustentação sonora, pois na orquestra é possível manter a sonoridade sustentada em fortíssimo (*ff*). Porém no piano, ao chegar ao acorde da fermata, esse som não consegue ser mantido da mesma forma, pois após o ataque ele irá automaticamente decrescer, e com isso perderá em intensidade. Assim, Liszt buscou compensar através da articulação em trêmulo e a dinâmica acrescida de mais um grau (*fff*), a sustentação necessária para manter o mesmo ambiente sonoro.

A articulação é diretamente ligada à sonoridade, ou seja, como comentamos, a sonoridade sustentada em *L'Après midi* vem em função de uma articulação que privilegia longos trechos em legato, o que para o piano é bastante natural, como, por exemplo manter um acorde soando no pedal enquanto realiza outros desenhos. O piano encontrará maiores problemas, quando a articulação vem com notas repetidas em staccato, como mostra o exemplo seguinte:



## Dinâmica

Poderíamos comentar que a dinâmica, nas reduções de orquestra para piano, ou canto e piano, em geral, será mantida como na obra original, pois o piano é um instrumento que possui uma extensa gama de níveis de gradação de dinâmica e expressividade.

Na redução do Recitativo e ária, a dinâmica é basicamente a mesma do original, onde os momentos de contraste podem ser explorados no sentido de adquirir maior diversidade sonora, como mostra o exemplo abaixo:

113

Fl.

Ob.

Fag.

Cor. in D

Tor. in D

Timp.

Vol.

Viola

Gif.

Ve.

Cb.

*f* *p* *sfz* *p* *f* *p* *sfz* *p* *f* *p* *sfz* *p*

hei - Ber mir das Blut, walt heib das. Blut, walt heir - Ber mir das Blut. Ich - werde - di nicht wei chen, ver  
 gü - bi - lar mi fa, e - gü. bi - lar, e gü. bi - lar mi fa. Ah - che las ciarti tin in pa - ce non

Ex. 67a)- Mozart- recitativo e ária -(c. 113-119)- orquestra

113

gü - bi - lar mi fa, e - gü. bi - lar, e gü. bi - lar mi fa. Ah, che la - sciar - ti in pa - ce non

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Ex. 67b) -(c.113-119)- piano

Já em outro tipo de repertório, com uma orquestra maior e mais pesada, determinadas obras apresentam em alguns momentos, por exemplo, um *tutti* orquestral em *ff*, como vimos em Beethoven/Liszt, por exemplo, pode ser que o piano tenha que ser indicado com um nível a mais na dinâmica (*fff*) para que se possa adquirir maior potência, como no original.

Em *L'Après midi*, uma das grandes dificuldades da execução da redução para piano solo está relacionada a dinâmica pois a obra original privilegia uma dinâmica suave mantendo-se predominantemente em piano e pianíssimo (*p; pp; ppp*), com poucos momentos em forte (*f*) e apenas um momento em fortíssimo (*ff*), compasso (70) cordas e harpas. Como já foi comentado anteriormente, em geral, o piano consegue manter as mesmas relações de dinâmica da orquestra, porém neste caso, a dinâmica é fundamental para se adquirir a sonoridade e o clima desejado. Entretanto, torna-se um desafio para o interprete manter-se durante quase toda a obra com pouco volume e com uma sonoridade suave mesmo com tantos eventos acontecendo simultaneamente. Para a orquestra também não deixa de ser desafiante, porém na redução, a execução técnica em geral será mais complexa a partir de que todos os eventos passam a ser responsabilidade de um único intérprete.

Em *La Valse*, a dinâmica tem um tratamento oposto ao da obra *L'Après midi* em relação aos contrastes. Na redução de *La valse*, para atingir os climas sonoros, a dinâmica é um elemento fundamental, mas que caminha aliada à obra original.

### **Considerações**

Na medida do possível, as reduções buscam manter os aspectos estruturais como forma, ritmo, melodia, harmonia e altura preservados, assim como nas categorias anteriores (transcrição e orquestração), ou seja, este parece ser um dos objetivos. Entretanto, podemos comentar que a obra *La Valse*, por exemplo, acaba tendo perdas na harmonia, em linhas melódicas que ocorrem simultaneamente, e em efeitos sonoros, porém essas perdas ocorrem em detrimento de questões idiomáticas característica ao novo instrumento, no caso o piano, além do que, Ravel buscou preservar as estruturas básicas de forma a manter a essência da obra. Com isso, as práticas de redução e orquestração podem unir-se às práticas de transcrição fazendo parte de um grupo que se caracteriza por

manter semelhanças com o original. Dessa forma, esse grupo se define como aquele que mantém os aspectos estruturais e explora os aspectos ferramentais.

Poderíamos dizer que as reduções são como as orquestrações, só que no percurso inverso. Não existe transcrição de orquestra para piano, assim como não existe transcrição de piano para orquestra. Ambas são respectivamente redução e orquestração, por serem bem específicas quanto ao meio instrumental para o qual uma obra pode ser transportada. Assim, o que Liszt chama de transcrição das sinfonias de Beethoven, estamos tendendo a chamar de reduções.

No entanto, as reduções sofrem ainda mais preconceito do que as transcrições, talvez por causa do termo *redução*, dar uma idéia de algo menor, facilitado, ou simplificado, e conseqüentemente, ainda mais desvalorizado. De acordo com Szendy, as práticas de relaboração musical embora sejam bastante complexas, são desprezadas enquanto realização artística por se colocarem numa condição de substitutas do original, elas só existem para divulgar o original. Vimos que de fato, muitas reduções de óperas só existem para cumprir a função de viabilizar um ensaio com cantores, vimos por outro lado, que determinados trechos destas óperas (árias), podem tornar-se independentes em relação ao original, com isso, saem de seus contextos originais ganhando mais autonomia. Porém, vimos que ao pensar numa redução, o que se busca de fato é reduzir o timbre, o número de instrumentos e/ou instrumentistas. Se porventura ocorrer a omissão de algum desenho ou elemento, em geral, isso acontece em virtude de questões técnicas instrumentais. Dessa forma, as reduções se caracterizam como um tipo de prática bastante complexa e que possui subcategorias de acordo com suas especificidades.

Assim, buscamos aprofundar nossas observações no sentido de contribuir para um olhar mais atento às práticas de redução, pois como temos acompanhado permitem que se adquira uma percepção dos mecanismos e engrenagens mais profundos que conduzem ao entendimento global da obra.

Parece que o que move a realização de uma redução hoje em dia, sem ser aquela que é produzida com intuito de agilizar os ensaios com cantores, é o desejo de executar, interpretar determinada obra a partir de seu instrumento, ou de sua escuta, ou seja, parece que o aspecto interpretativo predomina. Nesse sentido, podemos dizer que a redução traz mais um ponto em comum com a transcrição.



## 2.4 - Arranjo

Entramos talvez no momento mais complexo do trabalho, pois falar de arranjo, embora já se tenha delimitado alguns contornos das práticas de reelaboração anteriores, ainda é um desafio. Temos acompanhado ao longo de todo o trabalho, desde o capítulo 1, que o termo arranjo é usado de forma ampla e generalizada, seja como sinônimo ou englobando todas as outras categorias. Neste trabalho, no entanto, optou-se por ter reelaboração musical como o termo generalizante.

Ainda nas categorias anteriores vimos que os aspectos estruturais em geral são preservados, embora ocorram também procedimentos que ultrapassam determinados contornos, transgredindo as fronteiras de cada uma das categorias observadas, mostrando a fragilidade existente entre estes limites.

Como comentado diversas vezes ao longo do trabalho, alguns autores já abordam a divisão entre transcrição e arranjo, a transcrição aproxima-se o máximo possível do original e o arranjo promove desvios. Parece que ao trazer no título o termo arranjo, explícito em uma obra, torna-se permitido modificar, acrescentar, diminuir, enfim, adquirir maior flexibilidade de manipulação de elementos estruturais, ou seja, procedimentos que em geral, não ocorrem nas práticas anteriores, ou pelo menos, não de forma tão nítida.

Vale comentar também que algumas obras de referência associam a prática de arranjo à música popular, ao Jazz, como por exemplo, as definições do termo *Arrangiamento* encontradas no *Dizionario della Música e dei Musicisti*:

1) No Jazz se deve considerar o arranjo como uma composição independente, autônoma, onde a melodia original é mantida e a harmonia utiliza as mesmas convenções do Blues. A prática do arranjo começou a difundir-se por volta de 1920 e em geral era estabelecido oralmente. (...) No Jazz moderno o arranjo surge com máxima importância e as funções de compositor e arranjador se confundem e se identificam, onde entretanto, sempre há espaço para improvisação.

Para a segunda definição, traz os mesmo conceitos das obras de referência observadas anteriormente:

2)“Para a música não jazzística, arranjo é um termo que tem afinidade com a elaboração e transcrição. Ocorre também que há distinção entre os dois procedimentos citados na forma e também na substância” (Dzionario della Música e dei Musicisti 1983: 179).

Assim, parece que o termo *arranjo* possui dois procedimentos distintos, um para a música erudita e outro para a música popular. Na música popular podemos comentar que o arranjo é tão importante que parece que esse gênero se apropriou deste termo, fazendo do arranjo a “própria composição”. E na música erudita, por uma série de fatores já comentados anteriormente, essa prática tornou-se tão popular no sec. XIX que acabou transformando-a numa prática desvalorizada e discriminada. Ou seja, o arranjo ao mesmo tempo em que exerce um papel fundamental na música popular, sofre preconceitos na música erudita se revestindo de outros termos (orquestração, redução, etc). No entanto, um de nossos empenhos nessa pesquisa vem com a intenção de sugerir que a prática de arranjo difere das práticas de orquestração, transcrição, redução, entre outras, ou seja, ela está inserida em outros contornos, apresentando graus e maneiras diferentes de manipulação do material original.

O termo arranjo será pesquisado da mesma forma que os termos anteriores, ou seja, será observado através de obras que passaram pelo processo de arranjo, bem como nas obras teóricas e de referência. Com isso, esperamos poder contribuir no sentido de delimitar de forma mais específica seu campo de ação, para que possa ser visto não como uma prática tão ampla que envolva todas as outras, mas que também não se limite a uma prática somente da música popular. Sabemos de toda a problemática que envolve estes conceitos musicais e principalmente o conceito de arranjo que tem sido tão estudado, mas que ainda traz inúmeras dificuldades de definição.

Não é nossa intenção pesquisar o arranjo na música popular até porque é uma prática tão rica e ativa que seria necessária uma nova tese. Entretanto, precisamos tangenciar esta especificidade para que possamos traçar de forma mais clara a abordagem da prática de arranjo.

Segundo Virgínia de Almeida Bessa em sua pesquisa intitulada *Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise*, comenta que

O arranjo musical, tal qual hoje o concebemos, surgiu na Europa na segunda metade do século XIX como uma forma de transpor para a linguagem pianística obras consagradas para a escritura orquestral ou, no caminho inverso, orquestrar peças originalmente concebidas para instrumentos solistas ou para pequenas formações. Originalmente aplicado a “música de concerto”, o recurso foi rapidamente aplicado na “música ligeira” e aquela realizada em ambiente doméstico, tornando-se prática bastante comum. Alguns autores identificam nesse momento, o início do processo que Adorno denominou como “regressão da audição” (Adorno 1975). Max Webern, por exemplo,

apontou que a “vulgarização” da arte musical teria ocorrido no final do sec. XVIII, intensificando-se no sec. XIX, justamente com a popularização do piano, um “instrumento doméstico burguês” que, muito antes do fonógrafo, torna-se um meio de difusão musical de massa. (Bessa, 2009: 7).

Nessa citação, embora a autora se refira ao termo arranjo praticamente da mesma forma que nas obras de referência, englobando outras práticas como orquestração e redução, ela mostra que existia um tipo de prática acontecendo na música de concerto com a intenção de “facilitar” sua execução ou popularizar sua escuta. Como comentamos no capítulo 1, essa popularização acabou sendo responsável, dentre outros fatores, por contribuir para a desvalorização destas práticas.

Mais adiante a autora comenta que no Brasil no sec. XIX, as obras orquestrais, óperas, sinfonias, entre outras, também penetraram os lares burgueses e os salões através do piano, e as praças através das bandas militares, além dos teatros de revista surgindo na forma de *pot-pourris*, tangos, maxixes, sambas, entre outros, que foram responsáveis pela difusão de novos gêneros urbanos que invadiram o cenário musical brasileiro. (Bessa, 2009: 9).

Ou seja, a autora mostra um tipo de prática que foi responsável por criar uma linha de atuação que envolve o processo inverso, o de elevar a música popular tornando-a mais elaborada. Isto é, certa erudição na música popular advinda através da prática de arranjo.

Complementando, a autora comenta que por meio da presença de arranjadores e compositores que atuavam nas rádios brasileiras na primeira metade do sec. XX, uma vertente da música popular no Brasil foi bastante influenciada pela música erudita:

O surgimento e a expansão das rádios no Brasil, por sua vez, estiveram intimamente ligados à construção de uma linguagem orquestral na música popular, sobretudo nos anos 40 e 50. Num momento em que praticamente todas as emissoras eram dotadas de orquestra próprias, para as quais eram escritos arranjos inéditos, os orquestradores desempenharam papel importantíssimo na construção de uma “sonoridade brasileira”. Fazem parte dessa geração, Radamés Gnattalli, Leo Perachi, Gaó (Amaral Gurgel), Edmundo Peruzzi, Alberto Lazolli, entre outros. Tais arranjadores foram responsáveis pelo processo que José Miguel Wisnick denominou a “sinfonização” da música popular (Bessa:10).

A partir destas afirmações podemos comentar que o arranjo favorece uma passagem que transita entre a música popular e a música erudita. Não que as outras

categorias estudadas também não permitam essa mudança de gênero, porém o arranjo parece ter encontrado nessa transição de gêneros um espaço favorável para sua realização.

Através da pesquisa de Fabio Prado: *O Carinhoso de Cyro Pereira: Arranjo ou Composição?*; na qual o autor também questiona a problemática de conceitos musicais envolvendo determinadas práticas, encontramos uma citação do artigo de Paulo Aragão *Considerações sobre o conceito de arranjo na Música Popular*, no qual ele faz uma comparação entre as duas definições dos dicionários *The New Grove Dictionary* e *The New Grove Dictionary of Jazz* que vale ser comentada:

(...) No universo clássico arranjo seria “a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original”, enquanto no universo popular teríamos “a reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou de parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original”. Ora, temos aí conceitos relativamente parecidos. Aparentemente, a diferença maior estaria na inclusão, no arranjo popular, do processo de “recomposição” alternado ou somado ao de “reelaboração”, encontrado em ambos os verbetes, além da possibilidade de serem utilizados no arranjo popular apenas alguns elementos do original, enquanto o arranjo clássico lidaria com o arranjo na íntegra, (Aragão, apud Prado, 2009:33).

É explícita a complexidade de se delimitar o termo arranjo, seja na música popular ou erudita, até porque, como vimos, as definições são confusas, imprecisas e muito amplas. Também as fronteiras entre determinadas vertentes da música popular e da música erudita são ambíguas e seus limites indefinidos, necessitando de novos contornos.

De qualquer maneira percebe-se que o arranjo na música erudita continua sendo visto e conceituado como uma prática ampla, sem uma delimitação específica e que acaba se confundindo com outros termos semelhantes. Enquanto que na música popular o arranjo parece ter encontrado um novo campo para sua expansão.

Os autores Aragão, assim como Bessa colocam o arranjo na música popular como uma prática elaborada que envolve a “recomposição” de uma obra, quase como uma co-autoria. Isso nos leva a questionar se as técnicas de arranjo seriam distintas entre os dois gêneros, ou seja, existem procedimentos técnicos diferentes para o arranjo na música popular e na música erudita?

Para isso, começamos por efetuar uma observação em alguns métodos atuais de arranjo na música popular existentes no Brasil, como: *Arranjo* de Carlos Almada e *Arranjo-Método Prático* de Ian Guest (III volumes), na intenção de perceber de que forma são estruturados estes métodos e como eles abordam a questão do arranjo.

Observa-se que ambos são em formato de métodos didáticos e que possuem procedimentos parecidos embora se utilizem de termos diferentes. Estruturalmente, apresentam uma parte inicial com elementos teóricos básicos da música e classificação dos instrumentos de uma maneira geral, trazendo também instrumentos característicos da música popular (guitarra, bateria, sintetizadores, entre outros); e na segunda parte conhecimentos mais abrangentes à prática de arranjo propriamente dito. No método de Carlos Almada percebe-se um vínculo maior com a música erudita (estudos de contraponto, instrumentos da orquestra), porém utiliza-se de termos específicos da linguagem da música popular como “soli a dois, a três”, entre outros, para o aprendizado gradativo da construção dos arranjos. Já no método de Ian Guest, percebe-se uma linguagem totalmente voltada à música popular também se utilizando de termos específicos para a construção gradativa dos arranjos, “melodia a dois, três e quatro partes”, e um enfoque maior ao estudo da harmonia. Ambos trazem também exercícios propostos aos estudantes.

De certa forma, isso nos fez lembrar os tratados de orquestração comentados no II tópico deste capítulo. Comentamos que no método de A. Blater, *Instrumentation/Orchestration*, ele aborda em capítulos separados: “Técnicas de transcrição” (cap. 10), e “Técnicas de arranjo” (cap. 11), com o intuito de mostrar como utilizar a orquestra nesses dois procedimentos. Ele define a diferença entre as duas práticas da seguinte forma:

Com o propósito de organização do material, uma distinção deve ser feita entre transcrição e arranjo. O processo de transcrição é mais elementar: pegar uma composição escrita em um meio e reescrevê-la praticamente nota por nota, em outro meio. As alterações somente serão feitas se houver necessidade por diferenças idiomáticas entre os dois meios. O arranjo é um processo que incorpora a transcrição e certa dose de composição. O processo de arranjo começa com algum material musical, talvez uma melodia e alguns acordes rudimentares e procede criando uma variedade de meios como escrevendo uma introdução e um final, construindo passagens de transição, adicionando contrapontos, criando linha do baixo, adicionando ornamentos na melodia e elaborando uma estrutura harmônica. Entretanto, existem aspectos que são comuns a ambos os processos (Blater, 1980: 256).

Blater coloca o arranjo de forma muito parecida como foi colocado por Paulo Aragão ao falar da música popular, ou seja, como parte do processo de composição. Isso nos leva a pensar que os procedimentos podem ser os mesmos em ambos os gêneros,

popular e erudito, pelo menos teoricamente. Portanto, vale observar como se dão estes procedimentos na prática da música de concerto.

Entretanto, para isso, é necessário encontrar no âmbito da música erudita uma obra que traga explicitamente o termo *arranjo*. Há casos de obras que não trazem nenhuma referência a alguma prática específica de reelaboração, a não ser na indicação de autoria, como, por exemplo, Bach-Gounod, na *Ave-Maria*, que traz ainda abaixo do título: *Meditação sobre o Prelúdio n.1 de Bach*.

Essa obra foi construída a partir da composição de uma melodia que se sobrepõe ao *Prelúdio n. 1* (Dó Maior I Vol. - *Cravo Bem Temperado*), de Bach, com pequenas variações, utilizado como acompanhamento. Ou seja, Gounod, utilizou-se de um material pré-existente fundindo-o a um novo material. Assim, observaremos essa obra na possibilidade de poder inseri-la em alguma das categorias de reelaboração, arranjo, paráfrase, adaptação? Por enquanto, ela será observada nesse tópico, sendo considerada como prática de arranjo, pois acontecem interferências em aspectos estruturais, além de ter ocorrido também uma mudança de contexto.

Antes de nos embrenharmos nessa tarefa, poderíamos considerar por ora, que o arranjo é uma prática que consiste em maior liberdade de manipulação em relação ao original, onde aspectos estruturais como, ritmo, forma, harmonia, ou melodia, poderão ser afetados, podendo haver ou não, mudança de gênero, contexto, ou meio instrumental.

Assim, buscaremos observar algumas obras que a princípio nos parecem práticas representativas de arranjo: 1), *Ave-Maria* de Bach-Gounod, (cravo/piano e voz); 2) *Op.11 n.2* de Schoenberg/Busoni-(piano/piano); 3) *Carinhoso*- Pixinguinha/Radamés Gnatali; (voz e violão/orquestra de câmara)- 4) *I Can't Get No Satisfaction*- Rolling Stone/Flávia Vieira (banda de rock/orquestra de câmara); 5)- *Prelúdio n. 2* - Claudio Santoro/Flávia Vieira (piano/grupo de câmara).

#### 2.4.1- *Observações gerais*

*Ave-Maria*<sup>40</sup> foi criada em 1859, por Charles Gounod. O procedimento usado por Gounod nos instigou a observar em qual categoria de reelaboração a obra poderia se identificar melhor. Pelo que foi visto, em termos de categorias de reelaboração (transcrição, orquestração e redução), elas são bastante fiéis ao original e em geral não manipulam os aspectos estruturais, pelo contrário, essas categorias buscam manter semelhanças com o original. No entanto, na *Ave-Maria*, o procedimento utilizado por Gounod, provocou interferências que extrapolam os procedimentos vistos nas categorias anteriores, pois Gounod apropriou-se do *Prelúdio n. 1* de Bach e da letra da oração em latim (*Ave-Maria*), criando uma melodia que se adequasse tanto a harmonia quanto à letra.

Dessa forma, as alterações ocorridas em alguns aspectos estruturais nos levaram a considerar este trabalho de reelaboração, numa primeira observação, como sendo uma prática de arranjo, pois é visível que as alterações ocorridas diferem das reelaborações vistas nas categorias anteriores, pois podemos ver que alguns aspectos estruturais como forma e melodia estão sendo afetados. O encaminhamento harmônico é mantido basicamente como no original com pequenas alterações.

Vale comentar que é interessante como essa obra que inicialmente havia sido concebida por um compositor protestante, embora ela não faça parte das obras religiosas de Bach, acaba sendo uma das maiores representantes da igreja católica. Ou seja, houve uma mudança de contexto, pois a obra sai da esfera de uma obra inserida em um determinado contexto, como havia pensado Bach para os seus prelúdios e fugas e passa a pertencer a uma esfera religiosa.

Gounod era muito religioso e grande parte de sua obra é sacra. Como vimos na nota de rodapé, o título dado inicialmente “Meditação sobre o prelúdio de Bach”, sugere quase como se fosse um improviso em cima do prelúdio de Bach, um improviso que depois foi anotado. Ou seja, Gounod pegou uma harmonia pré-existente e criou uma linha melódica com notas pertencentes aos acordes, com valores longos que se contrapõe ao acompanhamento (mantido como no original) com arpejos em semicolcheias.

---

<sup>40</sup> -“Em abril de 1953 o maestro Pachelbel colocou no programa de um de seus concertos a “Meditação sobre o prelúdio de Bach” que mais tarde se tornou na célebre “Ave Maria”. Inicialmente, Gounod disse não passar de uma brincadeira, mas anotado por J. Zimmermann, esta ária sob as mais diversas versões, rapidamente se tornou o que hoje chamamos um ‘hit’”.  
([www.charlesgounod.com/vi/bio/recontr/index.htm#ANCRES](http://www.charlesgounod.com/vi/bio/recontr/index.htm#ANCRES))

Vale comentar uma observação no sentido de procedimento, pois neste caso ocorreu uma inversão. Os arranjos, de maneira geral partem de uma melodia ou tema e buscam re-harmonizá-la. Aqui ocorre o contrário, a partir de uma harmonia pré-estabelecida foi criada uma linha melódica.

A obra seguinte a ser observada, pode ser considerada um “clássico” da música popular brasileira, *Carinhoso* de Pixinguinha, no arranjo de Radamés Gnattali<sup>41</sup>. Como abordamos no início desse tópico, esse arranjo demonstra a vertente da música popular brasileira que se tornou mais elaborada a partir da presença de músicos eruditos nas rádios brasileiras. Radamés Gnattali substituiu Pixinguinha como arranjador da gravadora Victor. Durante 30 anos foi arranjador da Rádio Nacional, e autor de gravações célebres como a do cantor Orlando Silva para *Carinhoso*, (Pixinguinha/João de Barro)<sup>42</sup>.

Para este trabalho, utilizaremos como partitura original, uma edição feita para piano da editora E.S. Mangione, em 1938, reeditada posteriormente em 1952 pelo Editorial Mangione S.A, e em 1968 pela Mangione & Filhos, sucessora do Editorial Mangione, S.A, em São Paulo e Rio de Janeiro. Essa partitura escrita para piano traz também a letra e harmonia cifrada. Vale comentar que existem inúmeros arranjos dessa obra, inclusive, um arranjo instrumental do próprio Pixinguinha<sup>43</sup>.

Esse arranjo faz parte de inúmeros arranjos realizados por Radamés Gnattali ao longo desse tempo. Segundo Alexandre Loureiro, responsável pela digitalização e editoração desse material de Gnattali que se encontra no MIS (Museu da Imagem e do Som), Radamés realizou mais de 2000 arranjos durante o tempo em que esteve trabalhando para a Radio Nacional.

Na obra literária, *Radamés Gnattali por Alúcio Didier*, encontra-se um depoimento de Radamés quando comentava sobre seus arranjos e orquestrações: “Radamés Gnattali por ele mesmo”:

---

<sup>41</sup> - Após uma longa procura por algum material do tempo em que esteve trabalhando na Radio Nacional, conseguimos uma cópia on-line do manuscrito do próprio Radamés que foi digitalizado e está sendo editorado pelo MIS. Uma pequena parte desse material pode ser encontrada também no setor de música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, porém está completamente inacessível ao público, músicos e pesquisadores pela burocracia que se mantém presente nesse setor da Biblioteca. Para esse trabalho, realizamos nossa própria edição, com nossas próprias dúvidas, no sentido de mostrar os exemplos musicais, pois embora o material “original” esteja de certa forma, conservado, gerou inúmeras dúvidas pela dificuldade de leitura de determinados trechos, como pode ser visto no caderno de anexos.

<sup>42</sup> - site <http://pt.wikipedia.org/wiki/Radam%C3%A9>.

<sup>43</sup> - Encontramos uma gravação com um arranjo instrumental de Pixinguinha no site [www.youtube.com/carinhoso/pixinguinha.br](http://www.youtube.com/carinhoso/pixinguinha.br), com Benedito Lacerda na flauta, Pixinguinha no sax, e regional.



‘Mr Evans, diretor da Radio Transmissora, contratou o Galvão, um arranjador muito bom que estudou nos Estados Unidos. Ele ia pra Radio e fazia os arranjos de MPB para orquestra completa, cordas, 4 sax, 3 pistons, 3 tromb, fl, ob, cl e bateria. Eu era maestro da orquestra e o Galvão gostava porque eu levava as partituras para casa estudava e tal. Foi aí que comecei a aprender como se escreve para orquestra daquele tamanho. O primeiro arranjo que fiz foi carinhoso e ficou muito bom. O Evans encomendava arranjos para discos de cantores como Orlando Silva e Aracy de Almeida pela Victor que financiava as gravações. Escrevi muitos arranjos para eles sob o pseudônimo de Vero (minha mulher se chama Vera). No arranjo, a gente estava acostumado a colocar mais nota parada, de harmonia, para a orquestra, porque o ritmo estava garantido por uns dez (10) percussionistas. Um tempo depois, os arranjos foram executados na Radio Nacional e lá só tinham 3 ou 2 percussionistas e o arranjo não ia funcionar de jeito nenhum. Fiquei lá embatucado, até que o Luciano Perrone me sugeriu: “porque você não põe o ritmo na orquestra? Por exemplo, os sax fazem assim, coisa e tal”. Ele cantarolou daquele jeito que fazia e eu fiz o arranjo. Passei a usar a orquestra de maneira diferente. Muitos arranjadores passaram a fazer da mesma maneira’. (Radamés Gnattali –por ele mesmo, apud Didier, 1996:42)

A obra *Carinhoso* foi composta em 1917 e posteriormente ganhou letra de João de Barro, tendo sua primeira gravação em 1937 na voz de Orlando Silva. Segundo um depoimento de Pixinguinha sobre o Carinhoso também encontrado no Museu da Imagem e do Som, (MIS) ele manteve a obra inédita por mais de dez anos, em sua justificativa diz o seguinte: “Eu fiz o Carinhoso em 1917, naquele tempo, o pessoal nossa da música não admitia Choro assim de duas partes (Choro tinha que ter três partes). Então eu fiz o *Carinhoso* e encostei. Tocar o *Carinhoso* naquele meio eu não tocava...ninguém ia aceitar.” (depoimento dado ao MIS, filmado no Rio de Janeiro em 1968-[www.youtube.com/watch?v=Carinhoso/Pixinguinha.com.br](http://www.youtube.com/watch?v=Carinhoso/Pixinguinha.com.br)).

Esse arranjo manuscrito de Radamés Gnattali traz na margem direita da página inicial, o local e a data em que foi realizado. O local pode ser visualizado facilmente, Buenos Aires, porém a data está ilegível, mas parece ser da década de 40. O instrumental utilizado consta da seguinte formação; 1 flauta, clarinetas, 4 saxofones, 3 trompetes, 2 trombones, cordas e 2 pianos. Certamente deveria acompanhar a percussão, que não era escrita, como vimos no depoimento de Radamés. De maneira geral, o arranjo traz características da música romântica adquirida provavelmente pela inserção dos pianos que exploram arpejos. O arranjo traz um momento de contraste ao fazer a repetição de A, ou seja (A’), um semitom acima e com a introdução de um segundo

piano. Esse momento surge como uma espécie de improviso, com a execução sendo feita por dois pianos. A orquestra retorna no segundo tema da repetição, (B') conduzindo para a finalização, como observaremos mais especificamente.

A próxima obra, *I can't get no satisfaction*, de Keith Richards e Mick Jagger do grupo Rolling Stones, também poderia ser considerada como um clássico, porém, do rock, com um arranjo de minha autoria realizado para uma orquestra específica: flauta, 2 clarinetas, 4 sax, 2 trompete, 3 trbn, cordas, percussão. O que me induziu a elaborar esse arranjo foi a princípio uma questão de sonoridade e timbre, no sentido de reproduzir nas cordas da orquestra o solo de guitarra.

A peça *Op.11, n.2*, Schoenberg/Busoni, já foi comentada no I capítulo e naquele momento questionamos se os procedimentos de Busoni para o que ele chamou de transcrição não estariam mais adequados a outras categorias, até porque, como comentamos, para que haja transcrição deve haver mudança de meio, o que não ocorreu nessa reelaboração de Busoni. Vale lembrar que o termo utilizado por Busoni para esta reelaboração, "Konzertmässige Interpretation" (Interpretação Concertante), é um dos três tipos de classificação utilizada por ele em relação ao que chama de transcrição. Como comentado no capítulo I, ele dividia suas transcrições em três tipos diferentes a partir de uma hierarquia: - 1. "no estilo de câmara" (prelúdios de corais de Bach). 2-" Interpretação de Concerto"- (tocatas, fugas, chacone de Bach) e 3- "Estudos composicionais" (peças ou fantasias contrapontísticas). De acordo com Alain Poirier em seu texto "De Bach a Schoenberg: A Transcrição como Forma de Recepção", a transcrição da peça de Schoenberg está incluída na segunda categoria, "consiste em adaptar o texto à sonoridade que permite o piano moderno" (Poirier apud Szendy, 2007:62).

O título Interpretação Concertante é sugestivo para observarmos que para Busoni a transcrição seria uma forma de interpretação e "Concertante", parece indicar algo que deve soar virtuosístico, então seria como uma transcrição que tivesse que favorecer o virtuosismo, como ele mesmo disse: "consiste em adequar o texto à sonoridade do piano moderno". Assim, esta reelaboração foi inserida neste tópico onde será observada sob a perspectiva de poder ser considerada como uma prática de arranjo, pois como vimos no capítulo I, Busoni extrapola alguns aspectos que em geral não são afetados na transcrição.

O *Prelúdio n. 2* de Claudio Santoro, obra que acabou gerando toda essa discussão, faz parte de uma série de 34 prelúdios<sup>44</sup> para piano de C. Santoro que abrange os anos de 1946 a 1989. A obra é simples e curta (21 compassos; 3/4), composta em 1957, em andamento lento- *Andante Cantabile*- e traz certa dose de lirismo. Possui uma estrutura concisa em sua forma binária (A B). Cada parte é bem definida em suas texturas de melodia acompanhada, sugerindo uma canção sem letra.

Embora o *Prelúdio n. 2* esteja sendo observado nessa categoria de arranjo, utilizaremos ainda o termo reelaboração para se referir a esse trabalho, pois inseri-lo aqui, é apenas uma primeira possibilidade de observação.

Assim, para a reelaboração do *Prelúdio n.2*, o instrumental escolhido (clarineta, cordas e mantendo o piano) partiu em primeiro lugar de uma questão absolutamente prática: a disponibilidade dos instrumentos. Também se buscou não se distanciar da atmosfera sugerida pelo compositor, mantendo as características líricas da obra e respeitando sua simplicidade. Estas características líricas criam uma ambientação suave e delicada muito expressiva explorando o som “legato” que está mais diretamente associado aos instrumentos de cordas e também a clarineta, que o trazem como característica inerente, fazendo fluir naturalmente desenhos melodicamente contornados e quase sem ataques.

O piano foi mantido como um elemento de base, e também procurando manter uma ligação entre a idéia original do compositor e a reelaboração. Manter o piano levou a manter o modo (Sib eólio), pois, mesmo não sendo uma escala muito confortável para as cordas, é boa para a clarineta e mantém a altura que o compositor pensou para o piano. No caso das cordas, podemos dizer que manter o Sib eólio acabou sendo positivo, pois ajudou a manter uma sonoridade mais aveludada menos brilhante combinando com a ambientação suave e tranqüila que a obra sugere.

Assim, essas obras irão a princípio representar a prática de arranjo e com isso serão estudadas para que se percebam os procedimentos utilizados. Novamente, a tabela abaixo mostra os aspectos que sofreram maior alteração em relação ao original a partir da

---

<sup>44</sup> - O compositor classifica estes prelúdios em duas séries, fazendo parte da primeira apenas cinco prelúdios. Da segunda série fazem parte 29 peças: os cinco primeiros são denominados Prelúdios “Tes Yeux” e trazem a dedicatória “Pour Lia”, sendo compostos entre 1957 e 58. Os Prelúdios de número 6 à 29 foram compostos até 1989. É interessante perceber que estes prelúdios circulam por várias fases do compositor. Este Prelúdio n. 2, pertence então a segunda série : “Tes Yeux”(teus olhos) e foram escritos em Leningrado e Moscou, dedicados à Lia, sua intérprete na Rússia quando por lá esteve ([www.sc.df.gov.br/?sessao=materia&idmateria=1952](http://www.sc.df.gov.br/?sessao=materia&idmateria=1952)).

observação generalizada feita nas obras que compõem o repertório deste tópico. Em seguida faremos uma observação mais específica como nos tópicos anteriores:

<b>obras</b>	Ave-Maria Bach/Gounod	Carinhoso- Pixinguinha/ R. Gnattali	Satisfaction- Rolling Stones/ Flavia Vieira	Op.11,n.2 Schoenberg/ Busoni	Prelúdio n. 2 Santoro/ Flávia Vieira
<b>Aspectos estruturais.</b>					
Estrutura rítmica				X	
Estrut. Formal	X	X	X	X	X
Estrut. Harmonica	X	X			
Estrut. Melódica	X	X	X	X	X
<b>Aspectos ferramentais.</b>					
Tom/altura.	X	X	X		
Meio instrumental	X	X	X		X
Timbre	X	X	X		X
Sonoridade	X	X	X	X	X
Textura	X	X	X	X	X
Art. de fraseado	X	X	X	X	
Dinâmica	X				

**Tabela 4)-Arranjo-** o (X) representa os aspectos que mais sofrem alteração.

Nessa tabela podemos perceber a diferença entre as tabelas anteriores, pois agora há uma concentração do (X) também nos aspectos estruturais, ou seja, na prática de arranjo, podemos ver pela tabela que ambos os aspectos são manipulados. Vimos nos tópicos anteriores que basicamente os aspectos ferramentais são explorados enquanto os aspectos estruturais são preservados. A estrutura formal está sendo afetada em todas as obras, a estrutura melódica, também é afetada em praticamente todas as obras, embora indiretamente, pois em algumas delas ocorrem pequenas alterações. Com exceção da peça Op. 11, n.2 de Schoenberg, todas as obras sofreram mudança de meio instrumental.

#### **2.4.2 Observações específicas-**

Nosso interesse nas observações específicas continuará abordando os aspectos que mais sofreram alterações, porém, serão priorizados agora, os aspectos estruturais que tenham sido modificados entre a partitura original e a partitura reelaborada.

## *Aspectos estruturais-*

*Estrutura formal, harmônica, melódica e rítmica.*

### *Estrutura formal*

A Ave Maria de Gounod trouxe mudanças em relação ao Prelúdio n. 1 (Cravo bem Temperado) de Bach, no que diz respeito à forma. Gounod traz uma introdução instrumental de quatro compassos que nada mais são que a repetição dos quatro compassos iniciais. Também na finalização ocorrem alterações, são acrescentados dois compassos finais, e na parte central da peça, ocorre o acréscimo de um compasso para adequar a melodia.

Vale comentar que no *Prelúdio* de Bach, a harmonia sugere que possa existir uma subdivisão em três partes: I parte (c.1 a 11) predomina graus vizinhos; II parte (c. 12 a 19) modula para o tom da dominante e surgem acordes diminutos; III parte (c. 20 ao fim) modula para tom da subdominante, acordes diminutos, volta ao tom inicial.

Na *Ave Maria*, a letra juntamente com a melodia acabou também criando um seccionamento, porém agora subdividindo a obra em duas partes:

I parte (c. 1 a 23) e

*Ave Maria,*

*Gracia plena*

*Dominus tecum,*

*Benedicta tu in mulieribus,*

*ET benedictus, fructus ventris,*

*Tui, Jesus.*

II parte (24 ao fim).

*Sancta Maria*

*Sancta Maria,*

*Maria, ora pro nobis*

*Nobis peccatoribus*

*Nunc et in hora, in hora*

*Mortis nostrae*

*Amen, Amen.*

A terceira parte do Prelúdio (c. 20) que passa a ser segunda parte da Ave Maria (c. 24) é coincidente começando no tom da subdominante, a diferença de compassos é decorrente da introdução. Dessa forma podemos dizer que houve mudanças na estrutura formal entre o *Prelúdio n. 1* de Bach e a *Ave Maria* de Gounod.

No arranjo de Radamés para o *Carinhoso*, a estrutura formal foi o aspecto que mais sofreu alterações. Abaixo podemos ver a estrutura formal de ambos os trabalhos, o original e o arranjo:

Estrutura formal:

Pixinguinha-(Introd, tema A, A', B e codeta).

Radamés - (Introd. Tema A, B, ponte A' B' codeta).

Também ocorrem alterações nas partes:

- A introdução do arranjo de Radamés é bem maior (11 compassos) que a de Pixinguinha (5 compassos).
- criou uma pequena ponte para a repetição da peça que não existe no original.
- Na repetição, A', Radamés modula (1 semitom acima-LabM) e apresenta o primeiro tema, porém com variações criando um momento solista. Surge também nesse trecho um contraste instrumental, pois a orquestra se cala e dá lugar para dois pianos.
- Na repetição do tema B a tonalidade de LabM é mantida, assim, parte do tema B segue então no III grau (Dóm), voltando a tonalidade inicial (SolM) no final do desenho. A orquestra retorna e se prepara para finalizar. Ou seja, em termos de forma, Radamés apresentou uma nova estrutura.

O arranjo de *I can't get no satisfaction* manteve em geral, a forma estabelecida pela letra e pela quadratura dos versos da partitura original:

- Introdução (refrão)- A- refrão- B- refrão- A'- refrão- B'- refrão- A''- refrão. Na reelaboração, em termos de macro-forma foi mantida basicamente a mesma estrutura do original. Porém, foram feitas algumas alterações internas em determinadas partes. Na parte B', por exemplo, no original é uma repetição de B, onde a diferença está somente na letra. No arranjo, ao invés de proceder como no original, repetindo a parte B (que também sofreu pequena variação), foi criado um trecho que surge como uma espécie de improviso, com solo de sax soprano, trbn, cbx e vc, onde uma linha de baixo (trbn, cbx e vc) dará suporte ao solo do sax soprano. Além desse trecho, também ocorreu alteração para finalizar a peça.

Em termos de macro forma, a peça *Op. 11, n. 2*, de Schoenberg não passou por nenhuma mudança radical, porém, a estrutura formal acaba sendo afetada por mudanças na fraseologia e na métrica que acabaram refletindo na estrutura geral. Para se ter uma idéia, na partitura original de Schoenberg a obra possui 66 compassos, enquanto

que na reelaboração de Busoni a peça passa a ter 78 compassos. Como vimos no I capítulo, Busoni em função de dar uma característica virtuosística para a obra, além de querer firmar alguns desenhos, faz variações, dobramentos, arpejos, como se ele estendesse determinados desenhos que automaticamente vão gerando compassos a mais. Vale lembrar que Busoni não acrescenta nenhuma nota ou desenho novo. No entanto, o que de fato Busoni cria de novo em relação ao original e que de certa forma afeta a estrutura, são fermatas que não existiam no original e que provocam seccionamentos entre determinados desenhos ou frases.

*Prelúdio n. 2* de Santoro, houve uma pequena alteração na forma, mas que afetou a estrutura geral da peça. A obra original tem uma estrutura (A-B). Na reelaboração, foi feita uma repetição do tema A, transformando a estrutura em: (A-A'-B), com o intuito de explorar o instrumental (ou seja, a questão do timbre é relevante). Dessa forma, estamos entrando na questão da manipulação da estrutura formal que apresenta um aspecto rico para ser também explorado nos mecanismos de arranjos adaptações, enfim, nas reelaborações que manipulam os aspectos estruturais. Manipular a forma, através de ritornelos, ou através da criação de introduções, e ou finalizações, pontes, são artifícios bastante explorados por arranjadores de uma maneira geral.

Neste caso específico, a estrutura é simples, forma binária-(A-B), e a partitura original não tem repetição em nenhuma das partes, o que é bastante pertinente, pois um ritornelo em alguma das partes desta partitura para piano provocaria somente uma repetição exatamente como a primeira vez. Porém nesta reelaboração, optou-se por ampliar a possibilidade de colorido orquestral, explorando o instrumental que se tinha à mão

Desta forma, o tema da parte A é realizado na primeira vez pelo piano e na segunda vez pelo I violino, mantendo a idéia das intervenções da clarineta, porém com novos desenhos, inclusive dobrando com o violino alguns pequenos contornos melódicos. A intenção aqui é de mostrar a idéia temática da primeira parte desenvolvida por dois instrumentos diferentes, e com isso, ampliar as possibilidades sonoras enriquecidas por novos coloridos tímbricos. Assim, a peça original que possuía 21 compassos passa a ter 33 compassos.

Piano

cresc.... poco a poco..... f

Ex. 68a)-Prelúdio n.2-partitura original(c.1 a 6)

Clarinet in Bb

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Piano

cresc.... poco a poco..... f

Ex. 68b)- Prelúdio n.2-partitura relaborada(c.1 a 6)-parte A



13

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

cresc....

poco a poco.....

f

Ex. 68c)- Prelúdio n. 2 –Partitura relaborada(c.13 a 18)- Parte A’

### *Estrutura Harmônica*

*Ave Maria* não trouxe muitas mudanças harmônicas em relação ao original, porém a tonalidade foi alterada para FaM em virtude de favorecer a voz. A alteração mais significativa, harmonicamente falando, é encontrada nos compassos 22 e 23 da partitura original, que correspondem aos compassos (26,27 e 28) da reelaboração de Gounod.

Nesse trecho ocorre uma mudança harmônica em decorrência da condução melódica, pois essa provocou um encadeamento harmônico que acarretou no acréscimo de mais um compasso. Abaixo pode ser visto o encaminhamento harmônico feito por Gounod nos compassos (24 a 30) que correspondem aos compassos (20 a 25) do *Prelúdio* de Bach que traz nestes compassos a seguinte harmonização:

Bach- (c.20 a 25) - C7- F7M- F#dim- Bdim- G7- C/G-

Como pode ser visto no exemplo musical (Ex.69a):

20

Piano

23

Pno.

**Ex. 69a)**- *Prelúdio n. 1* de Bach (c.20 a 25)

Já na partitura de Gounod, podemos ver o seguinte encaminhamento harmônico:

Gounod-(c. 24 a 30) - F7- Bb7M- Bdim- {Fm/C – Edim(9m)}- C7- F/C-, como mostra o exemplo musical abaixo, (Ex.69b):

24

Voz

San - cta Ma - ri - a, san - cta M

Piano

27

Pno.

ri - a, Ma - ri - a, o - ra - pi

30

Pno.

no - bis,

**Ex. 69b)**- *Ave Maria*- Gounod-(c.24 a 30)

Se transportarmos para o tom original podemos visualizar melhor a diferença harmônica:

Bach- (c.20 a 25)- C7- F7M- F#dim- Bdim- G7- C/G-

Gounod- (c.24 a 30)- C7- F7M- F#dim- {Cm/G – Bdim(9m)}-G7- C/G-

Portanto, em termos de harmonia, embora tenha ocorrido uma mudança de tom, podemos comentar que este aspecto acabou sofrendo uma pequena alteração em decorrência da estrutura melódica.

Radamés também escolhe uma tonalidade diferente (GM) da tonalidade original (FaM) no arranjo de *Carinhoso*. Além dessa alteração podemos observar também outras mudanças na estrutura harmônica como a modulação para uma semitom acima (LabMaior) na repetição de A', e parte de B', que veremos adiante. Além dessa modulação podemos ver variações harmônicas em alguns trechos que diferem da harmonia de Pixinguinha, como, por exemplo, na introdução, onde Radamés cria uma introdução diferente da introdução original. Abaixo pode ser vista a introdução de Pixinguinha (Ex.70a) e em seguida a introdução do arranjo de Radamés, (Ex. 70b):

The image shows two musical staves for piano. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. Both are in 2/4 time and B-flat major. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Ex. 70a)- Introdução Pixinguinha, (C. 1 a 5)-

### **Introdução –Pixinguinha**

F- Db7- F – D7- G97- C7 – F- F7-G#dim – Gdim7

Radamés apresenta na introdução, a cabeça do tema A (sax) e a cabeça do tema B (violinos), como podemos ver no exemplo abaixo na partitura manuscrita pelo próprio Radamés, e nas três páginas seguintes esta mesma introdução que editamos a partir deste manuscrito, para melhor visualização:

Carinhoso
Pixinguinha  
Choro
arranjo de Radamés  
545
Buenos Aires

*Não desreguar*  
*Choro*  
*Chorop.*  
*Pr. Chorop.*  
*Pr.*  
*acel - -*  
*Solo*  
*Mt. Accel.*  
*Surd.*  
*Surd.*  
*rall.*

015410P117

Ex.70b)- Introdução-(c. 1 a 13) Carinhoso- arranjo Radamés Gnatalli-pag. 1

Introdução do arranjo de Radamés editada:

*Carinhoso*

Arranjo: Radamés Gnattali

Pixinguinha

*Não devagar*

Flauta

Saxofone 1,2,3 e 4

Trompetes 1,2 e 3

Trombones 1 e 2

Violino 1 e 2

Viola

Violoncelo e Contrabaixo

Piano

5

chap.

pp

chap.

pp

p

p

20

Ex. 70b)- Introdução do arranjo de Radamés- Carinhoso (1 a 2)

accel. . . . .

The musical score consists of the following parts and markings:

- Fl. (Flute):** Rests throughout the section.
- Sax. Cl. (Saxophone):** Rests throughout the section.
- Tpt. (Trumpet):** Rests throughout the section.
- Tbn. (Trombone):** Rests throughout the section.
- Vln. 1 e 2 (Violin 1 & 2):** Enters in the second measure with a *p* (piano) dynamic, then increases to *f* (forte) in the third measure. The notation features complex, multi-measure chords.
- Vla. (Viola):** Rests throughout the section.
- Vc. (Violoncello):** Rests throughout the section.
- Pno. (Piano):** Features a complex chordal texture in the first measure, with a finger number '24' indicated in the right hand. The rest of the section consists of rests.

Ex .70b)-Continuação da Introdução- (c.3 a 5)

rall. . . . .

Fl.

Sax. Cl.

Tpt.

Tbn.

Vln. 1 e 2

Vla.

Vc.

Pno.

**Ex.70b)-** Continuação da Introdução do arranjo de Radamés Gnattalli - (c.6-10)

**Introdução -Radamés-**

G- Bm6M- Bm- F#7- Bm-B7- Em-(sequência cromática)- A7- Adim7- D7//

Na parte A e B, basicamente a harmonia é a mesma com pequenas alterações que estão marcadas entre parêntesis:

**Parte A- Pixinguinha**

F- F5#- F6- F5#- F- F5#- F6- F7- Am- Am5#- Am6- Am5#- Am- Am5#- Am6- A7- Dm- G7- C- F7- Bb- D7- Gm- C7- F- (Bbm- F//)

**Parte A- Radamés**

G- G5#- G6- G5#- G- G5#- G6- G7- Bm- Bm#5- Bm6- Bm#5- Bm- Bm5#- Bm6- B7- Em- A7- D- G7- C- E7- Am- D7- G- (C- G- F#)

**Parte B-(Pixinguinha)**

(Am- Dm)- E7- (Am- G7- C)- D7- G7- (C- C#7- Gm- C7)- F- E7- Gm7- C7- F- A7- Dm- A7- Dm7- F7- Bb- D7- Gm- Bbm- F- D7- Gm7-C7- F- F7- Fdim- Bbm- F- F7- Fdim- Bbm- F

**Parte B-(Radamés)**

(Bm- B7- Em)- F#7- (Bm- Bb-D/A)- E7 A7- (D- B7- Em- D7)- G- F#7- Am- D- G- B7- Em- B7- Em- G- C- E7- Am- Cm- G- Em- Am7 – D7- G-

A diferença maior ocorre na repetição, como comentamos, quando Radamés modula para um semitom acima (LabM em A' e parte de B' (Dom), retornando ainda em B' ao tom inicial (SolM). Para realizar esse trecho, Radamés explora também o contraste instrumental, pois nesse momento entra um segundo piano para desenvolver a passagem com um duo de pianos. Radamés também cria uma pequena ponte modulante para chegar em A' no tom de LabM, conduzida por clarineta e piano, como mostra o exemplo seguinte:



52

Fl.

Sax. Cl.

Tpt.

Tbn.

Vln. 1 e 2

Vla.

Vc.

Pno.

Pno. 2

A7/G Cm/G GM Adim/G Mib7- LabM

Ex. 71)- passagem para entrar em A' modulando para LabM-(c.52 a 55) -

54

Pno.

59

Pno.

64

Pno.

Pno.

69

Pno.

Pno.

flauta

AbM Bb5dim7/Db AbM

Fm/A Bb7 Bb5#9

Suz.

13

Eb7M(9) Ab7 DbM Gb F7 Bb7(9M)/F Bb5dim7(9M) Eb79m

Ex. 72)- A' em LabM dois pianos-(c.54 a 70)

Esse trecho (c. 54 a 69) traz além da modulação para um semitom acima, alguns acordes com pequenas alterações ao longo do trecho, mais especificamente a segunda parte de A' (c. 63 a 70): Fam/La- Sib7- Sib5#9- Mib7M(9)- Lab7- RebM- Solb-Fa7-Sib7(9M)/Fa- Sib5dim7(9M)-Mib7(9m)- LabM- Sib5dim7/Reb- LabM, como pode ser visto no

exemplo acima. Nesse trecho, o arranjo adquire uma característica jazzística, pois além dos acordes alterados, os dois pianos estão em polirritmia, onde o primeiro traz uma articulação em quiálteras de seis soando como uma espécie de improviso, enquanto o segundo mantém a levada de choro, com uma linha de baixo explorando desenhos cromáticos.

Esse é o momento de maior contraste do arranjo, onde pode ser vista a manipulação na textura.

Para a entrada do tema B', assim como em B, modula para o III grau menor. A orquestração é retomada começando com a flauta que faz a primeira frase do tema B' e depois entrega para o naipe de sax. No exemplo seguinte (Ex.73- c.73 a 78) veremos o momento em que o naipe de sax desenvolve o tema e conduz para a volta ao tom inicial.

74

Fl.

Sax. Cl.

Tpt.

Tbn.

Vln. 1 e 2

Vla.

Vc.

Pno.

Chapeu

sempre chapéu

3

B. pizz. B. arco

pizz.

(MibM)- E7 A7 DM B7 E7 D7 G  
(V I)(V I)(V I)(V I)(V I)

Ex.73)- parte de B<sup>7</sup> em (Dom), modulando para voltar ao tom de SolM



No *Carinhoso* de Radamés não houve muita alteração nas linhas melódicas, somente na repetição do tema A, mais especificamente na segunda parte de A', onde ocorre uma espécie de improviso, como pode ser visto no exemplo abaixo:

Ex. 75)- Carinhoso- arranjo-(c.63 a 70)

As mudanças rítmicas na melodia são de fato o que provocou maior mudança melódica, pois a melodia está presente praticamente completa, porém acrescida de notas arpejadas pertencentes aos acordes.

Também na volta para a tonalidade inicial ocorre uma quebra na estrutura intervalar para fazer a modulação. O exemplo (Ex.76a e b) mostra esse trecho da melodia como seria no percurso original, porém transportado para a tonalidade utilizada por Radamés para melhor visualização.

Ex. 76a)-O percurso melódico original-

I e II  
III e IV

MibM - Mi7 La7 Re7

Ex. 76b)-O percurso melódico no arranjo de Radamés

Ou seja, Radamés cria uma distorção melódica (abaixando um semitom) no final do desenho. Assim, sai do acorde MibM e entra com um acorde de Mi7(V grau de La), seguindo com uma sequência de V graus até retornar ao tom inicial SolM. Podemos ver também uma pequena variação no final do desenho melódico acima, no último tempo do último compasso o desenho original seria (Re-Do-Si-La—Re) e Radamés colocou (Re-Do-Si-Do—Re).

Assim, podemos ver que no arranjo de Radamés ocorreram também algumas mudanças no aspecto melódico, porém em geral, a melodia muda em função das mudanças harmônicas, com exceção do trecho realizado pelos dois pianos, mostrado anteriormente, onde percebe-se maior interferência do arranjador.

No arranjo de *Satisfaction* as linhas melódicas temáticas também foram preservadas, porém outras linhas foram criadas. Em B', por exemplo, foram criadas ambas as linhas executadas por sax soprano, (a linha que desenvolve o solo), e sax barítono, vc, e cbx, (a linha de baixo).

Soprano Saxophone *p sempre*

Baritone Saxophone *p sempre*

Snare Drum *p sempre*

Violoncello *p sempre*

Contrabass *pizz. p sempre*

Sop. Sax. *p sempre*

Bari. Sax. *p sempre*

S. D. *p sempre*

Vc. *p sempre*

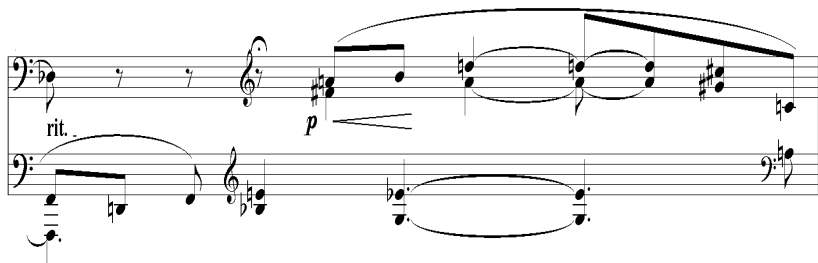
Cb. *pizz. p sempre*

Ex.77)-*Satisfaction*(c. 59 a 66)-


Na peça original, esse trecho (B') é uma repetição de (B), com alteração na letra. No arranjo, esse trecho surge construído a partir de elementos novos.

A peça *Op.11, n.2*, a estrutura melódica sofre alterações decorrentes das variações realizadas em diversos desenhos. Um procedimento muito utilizado por Busoni é o de repetir um determinado desenho, ou uma célula, uma oitava acima, ou arpejando, criando situações de virtuosismo. Com isso, a melodia acaba sendo afetada, pois sofre interferências em seu fluxo.

Colocar um exemplo:



Ex.78a)- Op.11, n.2-(c.4)-Schoenberg



Ex.78b)- Op.11, n.2(c.4 e 5)-Busoni

Busoni repetiu o desenho oitava acima ampliando a tessitura e dando novos contornos melódicos. A variação no desenho ampliou também um compasso. Assim, Busoni vai transformando alguns desenhos ao longo da peça.

No *Prelúdio* de Claudio Santoro a estrutura melódica do tema não sofreu alterações, porém foi criada uma estrutura melódica para a clarineta que acaba criando contrapontos coma linha do tema. Com isso, a estrutura melódica acaba sendo afetada, porém de forma indireta.



## Estrutura Rítmica

Este aspecto foi o que mais se manteve preservado em todas as obras observadas neste tópico. As pequenas alterações que aconteceram em algumas obras, não afetaram a estrutura rítmica geral. Poderíamos entretanto, comentar que no caso da peça de Schoenberg, as alterações de Busoni, vistas no exemplo referente ao aspecto melódico que ao alterar a melodia com variações de algumas células, ocorrem alterações na métrica e com isso, a estrutura rítmica é indiretamente afetada.

Antes de encerrarmos as observações realizadas nos aspectos estruturais das obras gostaríamos de abrir um parêntese a respeito do arranjo já citado nesse trabalho anteriormente, *Carinhoso* de Cyro Pereira abordado por Fabio Prado no sentido de mostrar as diferenças entre os procedimentos vistos nos exemplos acima e os de Cyro Pereira.

Abaixo podemos ver em alguns exemplos musicais extraídos do trabalho de Prado onde ele mostra alguns dos diversos procedimentos utilizados por Cyro Pereira que demonstram como o autor se distancia do original e vai criando uma série de variações ou reminiscências de *Carinhoso*:

Moderato ♩ = 100

Linha Melódica

*p* *mf* *mf* *p*

Célula Ascendente

Citação da 1ª seção da 2ª parte

*f* *pp* *mp* *f* *p*

rall.

Final de frase com mesmo ritmo e relação intervalar modificada

Ex.79)-Carinhoso- Introdução -Cyro Pereira-

Musical score for Ex.80, Tema A - Carinhoso - Cyro Pereira. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 92. It consists of two systems. The first system shows the 'Linha Melódica' (Melodic Line) and 'Melodia Original' (Original Melody). The second system shows the continuation of the melodic line and a bass line.

**System 1:**  
 - **Linha Melódica:** Measures 1-3: Célula ascendente e 3ª Maior; Measures 4-6: Repetição; Measures 7-9: Tom, Tom e Quarta Justa.  
 - **Melodia Original:** Measures 1-3: Célula descendente e 3ª Maior; Measures 4-6: Repetição; Measures 7-9: Semitom, Tom e Terça menor.

**System 2 (Measures 15-17):**  
 - **Linha Melódica:** Measures 15-17: Tom, Semitom e Quarta Aumentada.  
 - **Melodia Original:** Measures 15-17: Semitom, Tom e Quinta.

Ex.80)- Tema A- Carinhoso-Cyro Pereira

Musical score for Ex.81, Tema B - Carinhoso - Cyro Pereira. The score is in 3/8 time and features Violino I, Violino II, and Viola parts.

**Measures 28-30:**  
 - **Violino I:** Duet (Duas vozes).  
 - **Violino II:** Duet (Duas vozes).  
 - **Viola:** Pizzicato (pizz.).

**Measures 31-33:**  
 - **Violino I:** Duet (Duas vozes arco).  
 - **Violino II:** Duet (Duas vozes arco).  
 - **Viola:** Duet (Duas vozes arco).

Annotations: "Frase típica de Minuetos" is present under the Violino II and Viola parts in measures 31-33.

Ex.81)- Tema B- Carinhoso- Cyro pereira(Exemplos extraídos da dissertação de Fabio Prado- “O Carinhoso de Cyro Pereira: arranjo ou composição?”)

De acordo com Fabio Prado,

A análise dos procedimentos harmônicos de Cyro Pereira revelou diversas progressões próprias, algumas bem distantes do original de Pixinguinha. O tratamento melódico e de contracantos foi igualmente revelador destacando diversas técnicas composicionais de Pereira, como inversão melódica, citações, ornamentações, alterações métricas, ampliações, alterações intervalares, além de uma grande riqueza na construção dos contracantos, (Prado, 2009: 102).

Os exemplos acima nos dão uma noção dos procedimentos de Cyro Pereira aos quais se refere Prado concluindo que o arranjo de Cyro Pereira estaria melhor classificado como “Variações sobre Carinhoso”. É nítida a diferença entre os

procedimentos do *Carinhoso* de Radamés Gnattali e Cyro Pereira, pois o arranjo de Radamés embora tenha alterado e manipulado aspectos estruturais, ainda é bem mais próximo do original. Já o arranjo de Cyro Pereira traz maior distanciamento do original, onde Cyro teve os temas como ponto de partida para uma trama de variações que soam como lembranças ou reminiscências de *Carinhoso*.

Dessa forma, os contornos que envolvem ambos os procedimentos são diferentes. O arranjo de Cyro Pereira, no nosso trabalho, estaria avançando para além dos limites do arranjo e até mesmo das reelaborações onde poderia estar mais bem inserido no âmbito das reescrituras musicais.

### *Aspectos ferramentais*

#### *Mudança de meio instrumental, textura, timbre, sonoridade.*

Neste tópico prevaleceram às observações nos aspectos estruturais, pois estes são os que mais sofreram alterações nos procedimentos de arranjo. Diversos aspectos ferramentais também foram alterados em decorrência principalmente da mudança de meio instrumental, com exceção da peça *Op. 11, n.2* de Schoenberg que na reelaboração de Busoni não sofreu mudança de meio, porém teve sua sonoridade afetada.

Na *Ave Maria*, a mudança de meio foi bastante significativa e conseqüentemente afetou os demais aspectos. A textura foi um dos aspectos ferramentais mais alterados, pois é transformada de uma idéia predominantemente harmônica, do *Prelúdio n.1* de Bach, para uma nova arquitetura que combina elementos pré-estabelecidos com elementos novos, gerando uma textura de melodia acompanhada. No entanto, embora a textura tenha sido um dos aspectos ferramentais mais alterados, ela surgiu como conseqüência a alteração de um dos aspectos estruturais, no caso, à construção do aspecto melódico.

Em *Carinhoso*, os aspectos ferramentais são amplamente manipulados em virtude da orquestra. Vimos no tópico que tratava às orquestrações que a textura é a grande ferramenta dessa categoria de reelaboração. Radamés buscou criar contrastes entre as seções através da manipulação do timbre e conseqüentemente da textura, além de criar contrapontos, melodia e acompanhamentos em blocos, acompanhamentos rítmicos, bem

como explorar a diversidade sonora e tímbrica da orquestra também através de efeitos como glissandos, portamentos, arpejos do piano, entre outros. O momento de maior contraste de textura surge na repetição da peça que começa com o solo de dois pianos, rompendo com a sonoridade orquestral que vinha sendo feita, como já comentamos e mostramos nos exemplos anteriores.

Em *Satisfaction*, as questões de textura são favorecidas a partir do instrumental orquestral, como no arranjo de Radamés para o *Carinhoso*. O timbre, poderíamos dizer que foi o elemento propulsor do arranjo, pois a idéia veio a partir de uma escuta tímbrica proveniente do som das cordas da orquestra, desenvolvendo algo de contexto tão distinto como o “famoso” solo de guitarra que introduz a peça. Ou seja, de antemão já estava definido um determinado timbre para um desenho específico. A partir daí, textura e timbre passaram a ser as principais ferramentas de manipulação do arranjo através da exploração do instrumental bem como a construção de contrapontos e acompanhamentos rítmico/harmônicos. No exemplo abaixo pode ser visto o início da peça com o solo da guitarra sendo feito pelas cordas. Esse tema sempre aparecerá nas cordas ao longo de todo o arranjo, na página seguinte enquanto as cordas seguem com esse desenho, os sopros fazem o tema da melodia.

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Satisfaction'. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Caixa Clara (Clay Maracas), Tambor (Drum), Prato e Pandeiro (Cymbal and Tambourine), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, and Violoncelo/Contrabaixo (Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The percussion parts (Caixa Clara, Tambor, Prato e Pandeiro) enter in the third measure with a dynamic marking of *f sempre*. The string parts (Viola, Violoncelo/Contrabaixo) enter in the third measure with a dynamic marking of *f sempre*. The Violoncelo/Contrabaixo part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Viola part has a similar rhythmic pattern. The Violino I and Violino II parts are silent in this section. The dynamic marking *f sempre* is repeated at the end of the system.

Ex.82)--*Satisfaction*- partitura início do arranjo-introdução das cordas (c. 1 a 6)



O *Prelúdio n.2* de Claudio Santoro, embora seja uma obra simples possui elementos para serem explorados de diversas maneiras. Aqui, apresentamos uma opção, no caso, a nossa escuta que buscou penetrar na concepção do compositor e surgir como um elemento que vem somar-se a este contexto. Assim, os aspectos estruturais sofreram pequenas mudanças em relação ao original, como o aparecimento de elementos novos através da construção de contrapontos, além da mudança na forma. Estas, no entanto, foram pequenas. Podemos dizer que a alteração na forma só ocorreu em virtude de explorar as possibilidades tímbricas e texturais.

A clarineta não entra inicialmente. Quando entra, (c.7 com anacruse) aparece como um elemento de contraste tanto de sonoridade (timbre), quanto no que diz respeito à tessitura. A obra em geral, soa numa região mais central e a clarineta então surge desenvolvendo linhas que levam para a região aguda, com notas longas criando uma sonoridade penetrante com movimento melódico expandindo a sonoridade e textura deste trecho. Essas linhas que surgem na clarineta, não pertencem a partitura original, porem foram criadas com notas pertencentes à harmonia procurando manter os mesmos tipos de articulações melódicas e rítmicas desenvolvidas pelo compositor.

The image displays a musical score for a reworked clarinet part. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Cl. (Clarinet), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Cb. (Contrabaixo), and Pno. (Piano). The clarinet part (Cl.) begins at measure 7 with a melodic line that includes a long note with a 'pp' dynamic marking. The piano part (Pno.) features a rhythmic accompaniment with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings. The other instruments (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provide harmonic support with various note values and rests.

Ex.83)-Partitura reelaborada- contraponto da clarineta- (c. 7 a 12)

Outro exemplo pode ser visto no final da peça, (c.31), quando todos que estavam tocando interrompem seus desenhos, pois viola, cello e cbx, já haviam parado no compasso anterior, caminhando para a finalização com a intenção de diluição na instrumentação, ficando somente o piano. Essa idéia do piano realizar sozinho este compasso criou um efeito de contraste na textura que rompe com a sonoridade que vinha sendo realizada. A reelaboração finaliza com todos entrando nos dois últimos compassos, mantendo a idéia inicial, ou seja, o piano desenvolvendo a linha e os demais mantendo a harmonia com notas longas, como mostra o exemplo abaixo:

The image shows a musical score for the final measures of a piece. It consists of seven staves: Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabaixo (Cb.), and Piano (Pno.). The piano part is the most active, with long notes and a melodic line. The other instruments play long, sustained notes, creating a harmonic texture. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and 'Ped.' (pedal).

Ex. 84)- *Prelúdio n.2*, Santoro- partitura reelaborada- (c.30 a 33).

Dessa forma, podemos dizer que a textura foi uma ferramenta essencial nessa reelaboração, pois a mudança na estrutura formal, uma mudança aparentemente pequena, fez uma diferença, pois o que surge em (A') torna-se distinto de (A) graças à manipulação da textura e timbre.

Sendo assim, vale comentar que embora tenha havido uma mudança na estrutura formal e na construção de contrapontos que não estavam presentes no original, fatores que acabaram nos levando a classificar esta reelaboração inicialmente como um arranjo, após essas observações detalhadas vimos que talvez estas alterações não tenham sido tão marcantes a ponto de classificar esta reelaboração como sendo um arranjo.

Afinal, harmonia, melodia e ritmo, ou até mesmo altura foram preservados. Com isso, voltamos a nossa dúvida inicial, em qual categoria esse trabalho de reelaboração estaria mais bem inserido?

### ***Considerações***

Das cinco obras observadas como sendo representativas da prática de arranjo poderíamos dizer que somente duas parecem ser de fato arranjo: *Carinhoso*-arranjo de Radamés Gnattali e *I can't get nosatisfaction*-arranjo de minha autoria, pois como vimos, manipulam os aspectos estruturais de forma elaborada. Embora todas as outras também manipulem de alguma forma, um ou outro aspecto estrutural, afinal, foram a princípio selecionadas como práticas de arranjo, as alterações sofridas nas demais obras transgridem de alguma maneira (além ou aquém) os procedimentos do que estamos considerando como arranjo.

*Ave Maria* de Bach/Gounod, nos parece transgredir as práticas de arranjo porque embora esteja manipulando um material, aliás, dois materiais pré-existentes, acabou transformando-se numa nova obra. Com isso, parece avançar para além dos procedimentos de arranjo e até mesmo de práticas de reelaboração assemelhando-se mais as práticas de reescritura, ou seja, uma prática que busca tornar-se uma nova obra, ao passo que as reelaborações não, elas visam ser uma nova possibilidade dentro da mesma obra.

Portanto, podemos dizer que *Ave Maria* para ser classificada como arranjo teria que ser colocada como exceção dentro dos procedimentos dessa prática, pois na prática de arranjo, embora promova maior manipulação de aspectos estruturais, mantém ainda determinados contornos que a remetem ao material original. No caso da *Ave-Maria*, embora possamos identificar o Prelúdio de Bach, o aspecto melódico juntamente com a letra tornou-se tão predominante que a transformou em outra obra. Dessa forma, podemos considerá-la como exceção, assim como consideramos algumas obras também como exceção dentro dos procedimentos de transcrição, ou considerar a possibilidade de observá-la nas categorias que ainda serão pesquisadas, dentre as que foram selecionadas neste capítulo: adaptação e paráfrase.



O *Prelúdio n. 2* de Claudio Santoro, também poderia ser uma exceção dentro do arranjo, só que em sentido contrário, pois neste caso, as mudanças nos aspectos estruturais não foram tão significativas para serem classificadas como arranjo. Nesta reelaboração, não houve mudança melódica, harmônica, ou rítmica, somente uma alteração na forma através de um ritornelo na parte A. Assim, os aspectos estruturais não foram tão afetados. Podemos destacar, no entanto que a mudança de meio provocou algumas alterações nos aspectos ferramentais, como por exemplo, na textura. O fato de reelaborar para orquestra faz com que timbre, sonoridade e textura sejam bastante manipulados, como ocorre em geral na categoria de orquestração. Porém, foram criados alguns contrapontos, ou seja, surgiram elementos novos que em geral não estão presentes na prática de orquestração. Ou seja, a obra não foi tão manipulada a ponto de poder estar inserida na categoria de arranjo, mas também avança limites das práticas que possuem maior semelhança com o original. Dessa forma, por enquanto, também pode ser vista como exceção dentro da categoria de arranjo, ou até mesmo de orquestração, embora ainda tenhamos duas categorias para serem observadas e quem sabe, talvez uma delas possa estar mais de acordo com os procedimentos que foram utilizados.

A peça *Op.11, n.2* de Schoenberg também seria vista como uma exceção dentro da prática de arranjo, pois traz um procedimento parecido com o *Prelúdio n.2* de Santoro no sentido de que embora manipule aspectos estruturais, como: a repetição de determinados desenhos melódicos provocando mudanças métricas nas estruturas fraseológicas que afetaram de certa maneira a estrutural formal; bem como o acréscimo de fermatas provocando seccionamentos que também influenciaram na forma. Entretanto, essas mudanças não foram tão significativas a ponto da reelaboração poder ser considerada como um arranjo.

Enfim, as três obras comentadas como sendo uma exceção dentro dos procedimentos de arranjo apresentam alguma mudança nos aspectos estruturais. No entanto, estas alterações ou avançam para além da prática de arranjo (*Ave-Maria*), ou não chegam a afetá-las de maneira mais incisiva, (*Prelúdio n.2 e Op.11, n.2*) a ponto de considerá-las como sendo de fato, práticas de arranjo.

Vimos que nos procedimentos de arranjo os aspectos estruturais em geral serão explorados, e uma característica que pode surgir como parte desses procedimentos é a possibilidade de trazer algum trecho como um momento mais livre, como se fosse um improvisado, ou solo, o que não ocorreu em nenhuma destas três reelaborações.

## 2.5 Adaptação

O termo adaptação apareceu inúmeras vezes em diversos verbetes ao longo desse trabalho contribuindo na definição de outros termos aqui englobados como práticas de reelaboração musical. Sua aplicação específica na música foi encontrada em poucas obras de referência consultadas, como: *Dictionnaire de Science de La Musique-Techinique forms instruments*, Marc Honegger, Bordas, Paris 1976, onde o termo adaptação traz uma definição bastante abrangente, parecida com as anteriores, além de ser utilizado como sinônimo de arranjo ou transcrição:

Conjunto de transformações aplicadas a uma obra para utilizar a outros fins diferentes dos quais foi inicialmente utilizada. Essa prática tem sido corrente desde o sec. XVI dentro dos domínios da música religiosa com a adaptação de textos de canções profanas. (...). Ver igualmente os verbetes arranjo, contrafacture, parodia, transcrição (*Dictionnaire de Science de La Musique*, 1976:12).

A outra obra que faz referência a adaptação, *Diccionario de La Música* Michel Brenet, Barcelona, 1981, além de trazer parte da definição parecida com a anterior, traz também algo que transita em linguagens diferentes:

Transporte e arranjo de uma obra com uma finalidade distinta a seu destino primitivo. Este procedimento tem sido empregado desde o começo da arte moderna para a formação do repertório dos cânticos. Tossi (1723), se colocou contra a adaptação de palavras religiosas às melodias de ópera praticada como se não houvesse nenhuma diferença entre os estilos. (...) Tem-se designado ao título de adaptação a certos ensaios de renovação do melodrama, que consistem em recitação de poesia lírica acompanhada de música instrumental. *La Fiancée du Timbalier*, de Victor Hugo, *La mort de l'aigle*, de Heredia, com música para piano de F. Thomé e de A. Sauvresis, pertencem a esse gênero que cultivavam os humanistas na época do renascimento. Na academia fundada por Baif os poetas declaravam seus versos ao som da lira. Num manuscrito do sec. XVI estão copiados vários dísticos tirados dos *Heroïdas* de Ovidio e vestidas com acompanhamento anônimo de cifra de alaúde. (Brenet, 1981;20).

Isso nos leva a considerar que o termo adaptação parece permitir mudanças significativas, pois atua também em linguagens ou formatos diferentes. Saindo dos domínios específicos da música, é usado em diversos contextos artísticos, seja, na literatura, teatro, música, entre outros. Isso nos leva a considerar que esse termo talvez seja o mais genérico de todos.

Na literatura este termo vem sendo abordado como uma prática oposta à tradução. Ou seja, a tradução é mais fiel ao original e a adaptação é mais livre, circunstâncias que, em se fazendo paralelo com a música nos levaria às denominações de transcrição e arranjo.

O autor Amorim, citado anteriormente, comenta que quando se faz uma adaptação literária, adapta-se em relação a alguma coisa, tendo em vista um determinado público, segundo critérios sociais econômicos e culturais, (Amorim, 2007:59).

Quando o autor Lauro Maia Amorim coloca que a adaptação em termos literários é orientada para um determinado público isso quer dizer que ela é específica a alguma coisa, nesse caso, o público. Assim, podemos comentar que uma adaptação musical poderia ser então uma prática na qual se busca adequar uma determinada obra a alguma coisa, ou seja, modificar algo para torná-la conforme a (alguma coisa). Nesse caso, a obra é adequada, ajustada, manipulada em relação a algo que pode ser o público, o meio instrumental, ou o contexto, ou seja, a música é que se ajusta a estas novas situações e não o contrário, ela é direcionada para fins específicos.

Isso parece ser exatamente o contrário de transcrição, pois vimos que numa transcrição, evita-se afetar a obra, o meio instrumental é que irá se adaptar, se adequar a obra. Fazer uma adaptação musical poderia significar então adequar uma música a um novo contexto, seja este contexto, um novo gênero, formato, ou linguagem, ou mesmo uma nova formação instrumental

Poderíamos dizer então que a adaptação parece se assemelhar ao arranjo em diversos aspectos, pois se há mudança de linguagens e contextos, espera-se que haja mudanças também na manipulação dos elementos estruturais, assim como a mudança ou não de gênero (popular e erudito). Portanto, a maior diferença entre arranjo e adaptação, seria quando ocorre uma mudança de linguagem, como comentado acima, passando de teatro para música, ou cinema. Visto por esse ângulo poderíamos dizer que a ópera talvez possa ser um tipo de adaptação musical de um texto.

Mas, e quando não ocorre mudança de linguagem, como diferenciar uma adaptação de um arranjo? Existe diferença? É comum ouvirmos entre músicos, expressões como: fazer uma adaptação ou um arranjo de uma determinada música, ou ainda, na internet pode ser visto diversos sites com anúncios da seguinte forma: “Fazemos arranjos e adaptações de sua música”, ou ainda: “DigiPauta Digitalizações, adaptações, transcrições e arranjos musicais” (site este pertencente a OSESP), ou seja, é uma expressão usada no meio musical, porém, não se sabe exatamente o que isso quer dizer.

Ao mesmo tempo em que ambos os termos parecem sinônimos, parecem também ser diferentes, de qualquer forma, soa confuso e ambíguo como todos os demais termos pesquisados até agora.

Dessa forma, optamos por classificar as adaptações em dois tipos: o primeiro, quando a adaptação envolve mudança de linguagem, transitando em movimentos artísticos diferentes, assim, arranjo e adaptação são categorias bem distintas, pois na adaptação sempre haverá uma mudança de formatos ou de códigos.

Sendo assim, subtede-se que as mudanças são maiores, pois afinal passa-se de um formato para outro. Por exemplo, a obra *Romeu e Julieta* de W. Shakespeare é uma das obras literárias que mais sofreu adaptações para diversas linguagens, cinema, teatro, ópera, ballet, além da versão *West side history* de Leonard Bernstein, entre outras. Diversos exemplos de adaptações de musicais do teatro musical para o cinema podem ser citadas como: *Hair*, e *Chicago*, por exemplo. No blog *ensaio geral de eli-elphon* - um artigo recente comenta o seguinte: “filmes famosos ganham versões musicais no teatro”. De acordo com o artigo, “é comum livros e peças de teatro ganharem adaptações cinematográficas, mas agora o processo está se invertendo: são os filmes de sucesso que começam a ganhar em forma de adaptações musicais os palcos da Broadway.”(<http://ehalfoun.blogspot.com/2010/09/html>). Ou seja, o termo adaptação quando envolve mudança de linguagens tem enorme abrangência e nos isentaremos de abordá-lo de forma específica.

O segundo tipo de adaptação musical seria aquele que não envolve mudança de linguagem e assim, poderia se assemelhar ao arranjo, porque se subtede que ao se adequar uma obra a novos contextos (meio instrumental, gênero, público alvo, etc.), permite-se que ocorram mudanças nos elementos de estrutura. Qual seria então a diferença entre arranjo e adaptação? Vimos que existe uma distância entre transcrição e arranjo, pois é visível a diferença de procedimentos entre a transcrição para violão da *Chacone* realizada por Segovia e o arranjo de *Carinhoso* de Radamés Gnattali, por exemplo. Assim, optamos por utilizar a adaptação musical para preencher parte desta distância entre transcrição e arranjo, ou seja, colocar aqui as obras que transgrediram os procedimentos de suas respectivas categorias. Com isso podem ser colocadas aqui as obras que foram consideradas como exceção dentro das transcrições, bem como aquelas que englobadas como arranjo, apresentaram pouca alteração nos aspectos estruturais e também se tornaram exceção.

Parece que na adaptação a mexida pode ser mínima em relação aos aspectos tanto estrutural quanto ferramental, como, por exemplo, mudar um timbre por outro, ou uma pequena alteração na forma, ou ainda na levada rítmica. Porém, o que é mexido, em geral, é por alguma razão específica, razão essa que não precisa existir no arranjo.

As adaptações então serão aquelas obras que passam por alterações tanto nos aspectos estruturais quanto ferramentais, mas que quando não envolvem mudança de linguagem apresentam pequenas alterações estruturais que são em geral específicas alguma coisa. São feitas em função de adequar a obra a algo, seja, um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero.

### **2.5.1- Observações gerais**

Um exemplo que poderia servir como reflexão acerca das práticas de adaptação e arranjo, são as reelaborações realizadas pelo grupo vocal *Swingle Singers*<sup>45</sup>, de diversas obras instrumentais de Bach. No repertório desse grupo podem ser encontradas transcrições vocais, bastante fiéis, como, por exemplo, a *Sinfonia em G* de Bach, ou arranjos e adaptações mais livres. A princípio pensávamos nestas reelaborações mais livres como sendo práticas de arranjo, mas talvez possam estar mais bem delimitadas como sendo adaptações vocais.

Ao escutarmos ambas as versões, original e reelaboração de *Badinerie* da Suíte n.2 para orquestra com solo de flauta, BWV 1067, por exemplo, veremos que elas mantêm basicamente as mesmas notas sem acrescentar ou tirar nada, com exceção dos fonemas vocais. Os aspectos estruturais estão basicamente preservados, exceto o aspecto rítmico, pois o que muda de fato é a levada rítmica (com acréscimo de uma percussão, caixa-clara) dando um caráter jazzístico. Ou seja, pequenas alterações que, no entanto, provocaram uma mudança que afetou contexto, e gênero.

Assim, podemos comentar que a reelaboração do *Preliúdio n. 2* de Claudio Santoro, obra que gerou toda essa observação nesses termos, poderá ser classificada nessa categoria de adaptação musical, pois as mudanças sofridas não foram tão significativas a

---

<sup>45</sup> -Swingle Singers- Grupo vocal Francês criado em 1962, e desde sua criação passou por duas formações diferentes. É formado por dois cantores para cada naipe. Atua basicamente através de transcrições, e arranjos de obras eruditas. ([www.SwingleSingers/wikipedia.com.br](http://www.SwingleSingers/wikipedia.com.br))

ponto de ser classificada como arranjo, tanto é que naquele momento a consideramos como sendo uma exceção. Poderíamos dizer então que as adaptações musicais quando não envolvem mudança de linguagem são aquelas em que as obras passam por alterações nos aspectos estruturais, mas não o suficiente para serem consideradas como arranjo, mas que por outro lado transgridem as transcrições, orquestrações e reduções. De certa forma, as adaptações musicais acabam suprimindo uma lacuna existente entre os dois extremos: transcrição e arranjo.

Sendo assim, as duas reelaborações de Busoni, (*Chacone* de Bach) vista na categoria de transcrição, e a peça (*Op.11, n.2* de Schoenberg) observada na categoria de arranjo, também serão consideradas neste trabalho como sendo adaptações musicais. A partir das observações feitas nas respectivas obras, podemos ver que Busoni faz o mesmo tipo de procedimento em ambas as obras, ou seja, pequenas interferências nos aspectos estruturais. Parece que a intenção de Busoni é a de adequar a obra a algo, no caso, ao piano inserido em um determinado contexto a partir de um estilo da época, um virtuosismo característico do romantismo. Assim, seus procedimentos parecem alinhar-se melhor a categoria de adaptação musical.

Outra obra que também foi considerada como uma exceção dentro da transcrição foi a reelaboração para piano de Vieira Brandão dos Prelúdios para violão de Villa-Lobos. Naquele momento comentamos que parece que ao transportar de um instrumento melódico para piano, ou seja, um instrumento com menores possibilidades técnicas e sonoras para outro mais amplo de possibilidades ocorre maior necessidade de adequação da obra em relação a este novo meio. Assim, Vieira Brandão interferiu em alguns aspectos estruturais como, alterando harmonias, interferindo nas melodias, enfim, adaptando à obra ao instrumento no sentido de suprir as necessidades sonoras. Sendo assim, ela parece ultrapassar os contornos das obras que observamos como sendo transcrição, o que nos leva considerar esta reelaboração na categoria de adaptação.

## ***Considerações***

A categoria de adaptação musical nesse trabalho foi dividida em dois tipos: adaptações com mudança de linguagem e adaptações sem mudança de linguagem.

Algumas obras que foram a princípio selecionadas em determinadas categorias e colocadas como exceção acabaram podendo ser inseridas na categoria de adaptação musical quando não ocorre mudança de linguagem. Estas permitem pequenas alterações nos aspectos estruturais fazendo um papel intermediário entre as reelaborações com maior grau de fidelidade e as reelaborações com menor grau.

Poderíamos acrescentar aqui, alguns álbuns com peças simplificadas de Mario Mascarenhas, por exemplo, onde ele buscava atender um público amador ou mesmo infanto-juvenil de obras eruditas que se tornaram mais popularizadas. Essas reelaborações podem ser classificadas como adaptações, pois em geral são específicas a alguma coisa.

Vale ainda comentar um exemplo de uma obra citada ao longo do trabalho, *Mutações* para dois pianos de Marisa Rezende que passou por um processo de reelaboração para piano a quatro mãos, feita pela própria compositora, ou seja, onde não houve mudança de meio. A princípio pensávamos poder considerar a reelaboração como sendo uma transcrição, porém, se não houve mudança de meio, não será considerada neste trabalho, como sendo uma transcrição. Depois pensamos também em considerá-la como sendo uma redução para piano a quatro mãos, pois os aspectos estruturais pareciam estar preservados, e os aspectos ferramentais, como sonoridade, textura e mesmo timbre estão sendo afetados. Vale comentar também que essa reelaboração foi realizada com o intuito de poder tornar-se mais viável em termos execução em virtude da dificuldade de se obter dois pianos num mesmo espaço, característica essa, compatível com as reduções que, como vimos, muitas vezes são realizadas com esse intuito.

Porém, após uma observação mais detalhada da reelaboração podemos dizer que os procedimentos utilizados poderiam ser delimitados como sendo os de uma adaptação. Embora estejam, de maneira geral, mantendo a fidelidade em relação ao original, alguns aspectos estruturais como aspecto melódico, por exemplo, sofreram modificações. Diversos trechos tiveram que ser adequados em virtude do posicionamento das quatro mãos no teclado. O segundo piano da partitura original sofreu diversas modificações em suas estruturas melódicas, bem como o aparecimento de alguns contornos melódicos que não existiam antes. Além disso, o trecho final traz modificações

ocorridas nos dois pianos também nas estruturas métricas e melódicas de alguns desenhos.

Dessa forma, esses procedimentos poderiam estar mais bem inseridos na categoria de adaptação, pois vale lembrar que nesta categoria ocorrem mudanças nos aspectos estruturais, mesmo que pequenas, além disso, as adaptações são específicas a alguma coisa e neste caso, ao meio instrumental. Vale comentar também que essa adaptação favoreceu a execução da obra que passou a ser inclusive mais executada que a obra original.



## 2.6 Paráfrase

Inicialmente pensávamos que uma paráfrase poderia representar mais uma das práticas de reelaboração, como uma das categorias que se distanciam mais do original, pois possuem um menor grau de fidelidade. Entretanto, após a pesquisa teórica do termo juntamente com estudo de partituras que serão comentadas a seguir, observou-se que as paráfrases transgridem para além do campo de nossa observação, elas pertencem a um grupo de práticas musicais (paráfrase, paródia, reminiscências, fantasia, capricho, entre outras) que se inserem de forma mais adequada no âmbito da reescritura musical<sup>46</sup>.

Como vimos, a reescritura musical difere do que está sendo considerado neste trabalho como reelaboração musical, pois embora ambas partam de material pré-existente, as reescrituras têm como ponto de partida transformar este material em outra obra com novo contexto e estrutura. Na prática de reelaboração musical, como tem sido mostrado, busca-se também certa autonomia em relação ao original, porém sua manipulação é construída sobre si mesma, ela se dobra sobre si mesma, ao passo que na prática de reescritura, a manipulação de um material pré-existente irá servir de inspiração para a construção de uma nova idéia.

Portanto, esse conjunto representado pelo termo paráfrase será observado, porém de forma sintetizada, pois além de existirem também ambigüidades em relação à diversidade entre estes termos, o que seria necessária uma nova tese para pesquisá-los, porém queremos mostrar onde poderia existir um limite entre estas duas práticas (reelaboração/reescritura).

De acordo com o autor Afonso Romano de Sant'Anna, em seu livro *Paródia, Paráfrase e CIA*, (1987), em termos literários, a paráfrase tem um sentido positivo. Ocorre quando um texto cita outro, na intenção de reafirmar, reforçar, exaltar, concordar ou apropriar-se de seu significado para a construção de uma nova idéia. O autor traz um exemplo de paráfrase que ocorre no Hino Nacional: “Do que a terra mais garrida, teus risonhos, lindos campos tem mais flores (...) mais amores”. Este verso é de Gonçalves Dias, aparece entre aspas e é utilizado com a intenção de reforçar a idéia principal do texto.

Na música, segundo obras de referência consultadas, na polifonia renascentista, eram conhecidas como sendo um processo de composição que envolvia a citação, em uma

---

<sup>46</sup> - O termo reescritura foi comentado na introdução deste trabalho através de uma definição de Silvio Ferraz.

ou mais vozes, de uma melodia de cantochão em forma alterada (Grove, Ed. Zaahar). O verbete *Paraphrase* de Richard Sherr, *The New Grove Dictionary*, complementa acrescentando que no final do sec. XV e XVI as melodias parafraseadas apareciam numa textura imitativa, movendo de voz para voz (Josquin –*Missa Pange Lingua*). Ainda no sec. XV e XVI era comum os compositores incluírem em seus trabalhos curtas citações ou seções de paráfrase com cantos mais populares de trabalhos de outros compositores. (Sherr, v.14: 337).

No sec. XIX, o termo foi aplicado a uma elaboração de materiais pré-existentes, geralmente como veículo para virtuosismo expressivo, tal como nas paráfrases de Liszt sobre temas operísticos de compositores como Wagner, Verdi, entre outros. As paráfrases de concertos também eram conhecidas como Reminiscências ou Fantasias, (ibid).

No *Dictionnaire Science de La Musique*-Marc Honegger-Bordas, Paris 1976, este termo é abordado de forma semelhante:

1)- Dentro da literatura pianística do século XIX uma paráfrase é uma fantasia sobre temas célebres provenientes de óperas e utilizado com uma total liberdade para recompor uma obra nova destinada a ter um valor de virtuosidade. F. Liszt deixou um grande número de paráfrases.

2)- O termo é igualmente empregado pelos musicólogos para qualificar a transformação que sofria uma melodia litúrgica quando ela era empregada entre os séculos XV a XVIII dentro de um moteto, um fragmento de missa ou missa inteira, ou um coral para órgão. (*Dictionnaire Science de La Musique*, 1976: 727)

No prefácio dos *Álbuns de Paráfrases de Liszt* das Edições Dover, Charles Suttoni, autor do texto de introdução, comenta que o piano foi o primeiro instrumento solo “rival” da orquestra. Cada casa com piano de armário, torna-se seu próprio teatro de ópera, onde inúmeras árias e sinfonias podiam ser transcritas dentro dos termos pianísticos:

“Passou a ser muito comum aos pianistas da época pegar temas ou melodias familiares e improvisarem escrevendo conjunto de variações, algumas concebidas com maior liberdade como fantasias, freqüentemente publicados com uma diversidade confusa de títulos como fantasias, reminiscências, caprichos. Liszt incluía em seus concertos de piano solo diversas transcrições como árias de óperas, excertos da transcrição da Sinfonia Fantástica de Berlioz. Entre eles, as *Reminiscências de Robert Le diable - a valsa infernal* (Meybeer) causou uma comoção no público, num concerto realizado em março de 1841 em Paris. O sucesso foi tanto que Liszt teve que incluí-la no segundo recital em abril de

1841. Posteriormente Robert foi publicado na versão para piano com mais de 500 cópias” (Sutoni, apud Dover Edition 1980, Preface).

Ainda de acordo com Sutoni, com o sucesso de Robert, Liszt rapidamente compôs paráfrases de Norma, Dom Giovanni, Aida, além de *Concerto Paráfrase de Rigoletto*, “*Miserere*” do *Trovatore* e *Concerto Paráfrase de Ernani*, (Verdi). Segundo Sutoni, estas três paráfrases de Liszt sobre temas de Verdi foram completadas em 1859, para uma série de concertos do pianista Hans Von Bülow em Berlim. Os três trabalhos foram publicados juntos no Álbum Liszt-Verdi em 1860.

Como pode ser visto na citação de Charles Sutoni, existe uma diversidade confusa de títulos (paráfrase, fantasia, caprichos), mas que faz de todas elas, categorias de reescritura musical e que, como comentamos, daria desdobramentos para uma nova tese.

De acordo com a dissertação de mestrado de Fabio Prado que traz um tópico sobre “Ponto de Vista Legal”, no Código Civil Brasileiro que regula a legislação sobre direitos autorais, segundo o capítulo IV do artigo 47 da lei 9.610/98, “Das Limitações aos Direitos Autorais”:

Art. 47. São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito (Prado, 2009:35).

Ou seja, um autor que produza uma paráfrase ou uma paródia desde que não seja uma reprodução do original, estaria produzindo uma nova obra. Dessa forma, podemos concluir que estas duas práticas embora surjam de material pré-existente, buscam transformar-se em novas obras, acabam se tornando “obras originais”, podendo ser consideradas como práticas de reescritura musical.

Dentre as seis categorias selecionadas para observação neste trabalho, a categoria que se distancia mais da transcrição poderíamos dizer que é a paráfrase. Ela se distancia tanto que acaba se transformando em outra obra e saindo da esfera das reelaborações musicais. Podemos dizer que *Ave-Maria* poderia estar inserida como sendo uma prática de reescritura, pois o *Prelúdio n.1* de Bach fica em segundo plano e a melodia construída faz surgir uma nova obra. Da mesma forma, o *Carinhoso* de Cyro Pereira poderá também ser visto como uma prática de reescritura musical, podendo estar inserido em alguma das categorias citadas: paráfrase, paródia, reminiscências, fantasia. De acordo com Fabio Prado, o *Carinhoso* de Cyro pode ser considerado como sendo procedimento de variação, podendo ser renomeado como “Variação sobre o Carinhoso”, (Prado, 2009:102).

Ao adentrarmos no campo das reelaborações que se distanciam mais do original, (arranjo, adaptação e paráfrase) os limites entre essas categorias se tornam mais nebulosos, o que não quer dizer que eles não existam, mas não são tão específicos quanto às categorias anteriores, onde há maior fidelidade em relação ao original. Assim, surge um questionamento final: como exatamente a legislação brasileira faz essa diferença entre, por exemplo, um arranjo bastante elaborado (não isento de direitos autorais) e uma paráfrase, pois se mesmo através de uma pesquisa minuciosa temos dificuldades de delimitar com precisão estes contornos entre as diversas práticas?

### ***Considerações finais***

Este trabalho está longe de encerrar ou fechar qualquer questão acerca destes termos. Muito pelo contrário, nossa intenção foi a de dar início a uma abordagem mais minuciosa de cada uma das categorias selecionadas como práticas de reelaboração musical no sentido de despertar maiores interesses sobre este tema para que possamos refletir melhor sobre essas práticas. Podemos dizer que nossas considerações e comentários não são regulatórios, apenas surgem a partir de observações que buscam perceber como determinadas práticas de reelaboração acontecem.

Podemos comentar que as categorias de transcrição, orquestração e redução buscam como desafio ser “fiel”, na medida do possível, ao original, mesmo que criem situações transgressoras, omitindo desenhos, ou fazendo surgir novos elementos, esses são efetuados no sentido de adquirir um maior grau de fidelidade, como foi visto na orquestração de Ravel, ou Michel Jarrel. Ou seja, certas modificações não ocorrem porque se quer modificar uma obra, mas por um esforço em reproduzi-la da forma mais fiel possível e para compreendê-la em sua totalidade. Com isso, difere das demais práticas de arranjo, e paráfrase, onde as transgressões são feitas para soarem diferente do original, ou como na adaptação acabam soando diferentes do original, pois buscam adequar-se à alguma coisa.

Embora seja difícil determinar especificamente um registro dos caminhos percorridos por cada uma das seis categorias de reelaboração, pois vimos que na prática também ocorrem situações transgressoras, podemos dizer que existem limites mais claros

e óbvios entre elas, como também alguns exemplos onde esses limites se tornam mais obscuros, o que não quer dizer que eles não existam. Dessa forma, temos que abrir uma ressalva no texto de Lauro Amorim que no início desse trabalho, questiona dentro do campo literário, a existência de uma delimitação entre tradução e adaptação, pois estas se misturam. Na música, muitos dos procedimentos também se misturam, inclusive colocamos algumas práticas como exceções, no entanto, é visível a distância entre transcrição e arranjo ou uma paráfrase, onde a transcrição é a que busca estar o mais próxima possível do original enquanto as outras duas estão mais distantes.

Assim, das seis categorias observadas consideramos que cinco delas (transcrição, orquestração, redução, arranjo e adaptação) são práticas de reelaboração musical, enquanto a paráfrase avança para além desses limites tornando-se uma prática de reescritura musical.

Dessa forma, pudemos elencar um registro do que foi observado em cada categoria:

### ***Transcrição***

- Deve ocorrer mudança de meio.
- Deve ser fiel ao original preservando ao máximo os aspectos estruturais como melodia, ritmo, harmonia, forma.
- Em geral irá explorar os aspectos ferramentais.
- A mudança de meio irá refletir em outros aspectos como timbre, sonoridade e articulação, por exemplo.
- O instrumento deve adaptar-se à obra e não ao contrario, a obra adequar-se ao instrumento.

### ***Orquestração***

- Busca fidelidade ao original
- São específicas quanto ao meio instrumental
- O timbre é a principal ferramenta de manipulação
- A textura e sonoridade também são aspectos fundamentais, pois favorecem o aparecimento de novos desenhos criando novas arquiteturas sonoras.

-o aspecto altura, no sentido de registro, ou tessitura, também se torna importante ferramenta de manipulação na ampliação da extensão sonora que a orquestra permite.

### ***Redução-***

- a redução pode ser uma redução de orquestra sinfônica para orquestra de câmara, por exemplo, ou pode ser uma redução mais específica quanto ao meio, no caso, as reduções para piano, que podem ser: redução para piano e redução com piano.

-Busca fidelidade ao original

-Acabam adquirindo maior unidade sonora em virtude da condensação de timbres ou instrumentos

-Não necessariamente deverá ocorrer mudança de meio

### ***Arranjo:***

-Não é necessário que haja mudança de meio

-Não busca a fidelidade ao original e sim, maior manipulação do material pré-estabelecido.

-Os aspectos, formal e harmônico são em geral, os mais afetados.

-O arranjo pode sugerir uma parte nova criada pelo arranjador que funciona como uma espécie de improviso, ou de solo. Em geral, essas passagens são escritas, mas tem um efeito de improviso.

-Também é comum o arranjador criar introduções, pontes ou conclusões, pois isto está relacionado à mudança na forma e também fazer modulações em determinados trechos abrindo dessa forma maiores possibilidades de manipulação.

-É comum ter mudança de gênero.

### ***Adaptação-***

- Dois tipos de adaptação musical: com mudança de linguagem e sem mudança:

-Com mudança de linguagens subtende-se que as transformações são maiores;

- Sem mudança de linguagens, se assemelham à categoria de arranjo. O que difere é que as alterações pelas quais as obras passam, sejam nos aspectos estruturais e/ou ferramentais, podem ser pequenas alterações.
- Não buscam fidelidade ao original, embora esta fidelidade possa acontecer em virtude de poucas alterações nos aspectos estruturais.
- Algum aspecto estrutural deve ser afetado.
- Não necessariamente deve ocorrer mudança de meio, ou seja, uma obra pode ser adaptada para o mesmo meio instrumental.
- Em geral, são sempre adequadas em relação a algo específico como, por exemplo, o contexto, o instrumental, ou um público alvo.

### ***Paráfrase***

- Não buscam fidelidade
- Em geral ocorre mudança de meio
- Avança os limites do que estamos considerando como práticas de reelaboração. Estão mais para práticas de reescritura que no início do trabalho mostramos a diferença entre elas.
- Tomam um elemento como ponto de partida e daí criam uma nova obra. A reescritura busca ser uma nova obra, busca originalidade, enquanto que a reelaboração não, embora busque autenticidade, a reelaboração não busca originalidade.

A textura é o aspecto que mais sofre alterações tanto nas reelaborações com maior grau de fidelidade quanto nas práticas onde ocorre maior manipulação. É um aspecto que sempre será alterado toda vez que houver prática de reelaboração. A manipulação da textura praticamente serve como um tipo de “técnica” para a prática de reelaboração musical como se fosse uma possibilidade de manipulação da arquitetura sonora. Com isso, pode-se fazer realçar determinados elementos. Dessa forma podemos dizer que a textura é um dos aspectos mais importantes para as práticas de reelaboração musical.

Podemos dizer então que aspectos como timbre e textura podem funcionar como um exercício de autoconhecimento, pois quanto mais se busca numa outra

formação os mesmos princípios do original, mais se tem acesso a si mesmo, maior conhecimento de suas estruturas.

Os aspectos ferramentais estão presentes em praticamente todas as reelaborações (mais fiéis e menos fiéis). Quando ocorre mudança de meio, afeta todos os outros aspectos ferramentais, quando não ocorre, aspectos como timbre, se mantêm mais preservados em relação ao original.

Pudemos acompanhar que existe uma distância grande entre transcrição e arranjo e talvez a adaptação possa preencher esse meio ou lacuna. Assim, ela acaba suprimindo de certa forma essa classificação que faltava entre esses dois extremos, onde podem ser colocadas aqui as obras que foram consideradas como exceção dentro das transcrições, bem como aquelas que englobadas como arranjo, apresentaram pouca alteração nos aspectos estruturais e também se tornaram exceção.

Para finalizar podemos comentar que após essa pesquisa observamos que é possível perceber procedimentos distintos entre as diversas categorias mesmo que eles muitas vezes não sejam tão óbvios. Dessa forma, poderíamos dizer que as obras de referência parecem apontar certa defasagem em relação à prática necessitando talvez de atualização quanto à conceituação mais específica para as categorias de reelaboração. Vale comentar que na época em que muitas dessas reelaborações foram realizadas bem como diversos verbetes foram escritos, não se pensava nestas práticas de forma específica como estamos presenciando hoje em dia.



## Capítulo 3

### *A Realização Prática de uma Reelaboração Musical*

#### **- Orquestração do *Choros 5 – Alma Brasileira*- H. Villa-Lobos**

Este capítulo destina-se a realização de uma reelaboração musical para observar na prática, como poderiam ser aplicados os conceitos levantados no capítulo anterior. Assim, através da orquestração do *Choros 5* de H. Villa-Lobos busca-se discutir e refletir sobre os procedimentos dessa categoria de reelaboração observando como esta prática pode atuar de forma decisiva no processo de compreensão da obra, além de abrir um caminho para expansão da execução e interpretação de obras diversas. Dessa forma, a discussão deste procedimento de orquestração, além de apoiada por um embasamento teórico, permite fundamentar decisões explicitadas e “resolvidas” através de um conjunto variado de conduções práticas.

A escolha do *Choros 5* como obra a ser orquestrada vem inicialmente com a intenção de trabalhar uma obra de Villa-Lobos que favoreça explorar aspectos relevantes para a orquestração como timbre, sonoridade, textura, entre outros, além de propor um mergulho nas estruturas composicionais de Villa-Lobos. Através dessa postura mais ativa diante da partitura, pode-se pôr em prática o que Szendy sugere em sua argumentação e que abordamos no capítulo I mostrando nossa escuta de Villa-Lobos através de nova proposta interpretativa da obra.

Como vimos no capítulo II, o procedimento de orquestração caracteriza-se por trazer um nível elevado de afinidades com a partitura original. Estas afinidades surgem a partir de aspectos que sofrem maior ou menor alteração em relação ao original. Assim, na orquestração “transportar” para a orquestra o máximo destas afinidades em relação ao original, parece ser o maior estímulo. Entretanto, como comentamos, de maneira geral, a orquestração embora preserve os aspectos básicos estruturais (altura, ritmo, forma, harmonia, melodia), ela explora outros, como, timbre, sonoridade, textura, dinâmica, articulação e acento, que em geral são afetados de forma significativa para

adaptarem-se melhor ao novo meio instrumental. Assim, a prática de orquestração se torna instigante, pois terá que buscar soluções técnicas para resolver questões de ordem prática.

Com a mudança de meio instrumental, timbre e textura tornam-se para a orquestração uma das principais ferramentas permitindo lidar com as possibilidades individuais de cada instrumento, como também explorar a multiplicidade de colorido sonoro através das diversas variedades de combinações instrumentais.

Vale lembrar que no procedimento de orquestração, em geral, não ocorre introdução de elementos novos, contrapontos, ou nova estrutura formal. Entretanto, certas alterações em aspectos ferramentais ocorrem no sentido de um esforço para reproduzir a obra da forma mais fiel possível. Com isso, podem favorecer o aparecimento de “novos desenhos”, a partir de um mesmo material.

Dessa forma, o processo de orquestração será comentado detalhadamente, discutindo questões específicas relativas à técnica da instrumentação e orquestração, timbre, textura, etc. e sua aplicação prática de acordo com problemas específicos apresentados na obra. Juntamente com a análise, segue a realização propriamente dita da orquestração, além de comentários e discussões do processo de orquestração.

Assim, espera-se poder contribuir para um registro desta prática.

### 3.1-Choros 5- Versão Original (piano solo)

Composta em 1925, o *Choros 5* para piano solo, tem como subtítulo *Alma Brasileira*, faz parte da Série de *Choros* de Villa-Lobos (uma série de 14 obras compostas para diversas formações instrumentais e ainda, o *Dois Choros –Bis-* construídos a partir de um modelo da música popular, o *Choro*<sup>47</sup>). Segundo Wisnick, os *Choros* centralizam a produção musical de Villa-Lobos na década de 20,

Absorvendo uma gama de significantes musicais diversos, da música indígena (constantemente recorrente), africana (mais rara e circunstancial), popular rural, urbana e suburbana (aglomerados em constantes re-combinações). Há uma intenção (explícita) de captar o prisma da *psique* musical brasileira, pelas ambientações orquestrais ecológicas (florestas, sertanejas), pela pontuação de cantos de pássaros, pela citação e desdobramento de cantos *rituais* indígenas, pela alusão a batucadas, ranchos, valsinhas, cantigas de roda, dobrados, tudo isto visto a partir das serestas e dos choros. (Wisnick, 1989: 165).

O *Choros 5* juntamente com o *Choros 7*, foram dedicados a Arnaldo Guinle, um milionário carioca que patrocinava artistas de sua época como os Oito Batutas (grupo do qual fazia parte Pixinguinha), além do próprio Villa-Lobos. Vale citar uma passagem encontrada no livro de Paulo Renato Guérios “*Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*”, onde o autor cita um comentário feito por Arnaldo Guinle a partir de um encontro com A. Rubinstein no qual o pianista fora homenageado por A. Guinle quando esteve no Brasil. Na época deste encontro, Rubinstein já havia conhecido Villa-Lobos e tornara-se seu amigo intervindo a seu favor junto a Arnaldo Guinle:

Foi o grande pianista Arthur Rubinstein quem, jantando comigo em 1927 (o jantar ocorreu de fato em 1926), instou para que eu mandasse publicar os trabalhos de Villa-Lobos, que ele considerava tão importantes quanto os dos grandes compositores europeus. (...) Assim, permaneceu Villa-Lobos em Paris, durante 2 anos, às minhas expensas, para acompanhar a publicação e dar vários concertos (a um dos quais assisti), a fim de que seus trabalhos se tornassem conhecidos no estrangeiro. Aliás, a obra de Villa-Lobos se acha muito mais difundida na Europa do que entre nós, e isso, devido à divulgação, naquela época, de toda a sua produção musical (Guérios, 2009: 173-4).

---

<sup>47</sup>- De acordo com J. M. Wisnick, o choro é um gênero de síntese instrumental, assentado na classe média(seus músicos: funcionários de repartição, oficiais, músicos formados em escola, trabalhadores manuais, malandros profissionais e um que outro doutor desgarrado), produzindo um gestuário sonoro original rabiscado de traços eruditos e populares(...) (WISNICK, 1989, pag.162)

Diversos aspectos foram determinantes para a construção do grande projeto de Villa-Lobos que seria compor a série intitulada de *Choros*, que segundo o próprio compositor,

O Choro representa uma nova forma de composição musical, na qual ficam sintetizadas varias modalidades da nossa música selvagem e popular, tendo como principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica popularizada, que aparece de quando em quando, acidentalmente. Os processos harmônicos são também quase que uma estilização completa do próprio original (Ibid; pag. 167).

O *Choros 5*, a partir do contexto observado traz em sua construção uma diversidade de elementos que compõem sua estrutura musical. Numa primeira escuta da obra fica clara a afirmação de Villa-Lobos vista acima, ao colocar como elementos principais o ritmo ou “qualquer melodia típica popularizada” e ainda poderíamos acrescentar nesta obra especificamente, a macro-estrutura em forma de rondó, muito característica do Choro popular.

Segundo Paulo de Tarso Salles em seu livro *Villa-Lobos: processos composicionais*, “a maior parte das composições de Villa-Lobos é dividida em seções com processos diferentes que unem, ou mesmo separam, essas seções.” (Salles, 2009: 41).

No *Choros 5* poderíamos dizer que esta afirmação é pertinente pois percebe-se claramente que a obra possui três temas distintos (no Choro popular, o aparecimento de três temas é praticamente constante), separados em seções. No entanto, embora essas sejam claramente distintas, marcadas por tonalidades, ritmos, enfim, características próprias de cada tema, elas possuem procedimentos texturais parecidos, como a polifonia surgida através dos diversos elementos independentes que prevalece durante toda a obra. Assim, a obra apresenta uma estruturação em forma de rondó (A-A'- B- C- A'') organizadas da seguinte forma:

## Organização estrutural

### **I seção- A** (Mim)- (c.1 a 12)- -Notas pedais-

-Tríades em *ostinato*

-Linha melódica – pequenos contornos oriundos de apojaturas, graus conjuntos e arpejos com notas pertencentes aos acordes.

### A' - (Mim) (c. 14 a 24)- -Repetição dos elementos de A

-Segundo ostinato - desenho em semicolcheias

### **II seção- B** (MiM) (c.25 a 32)- -Acordes tonais- o intervalo (si, do#) aparece em todos os acordes.

- Variação do segundo ostinato

- Linha melódica - movimentos descendentes

### **III seção- C**- ( MiM) (c.34 a64)-

I Parte - Notas pedais

(c.34-45) - Acordes em contraposição- teclas brancas e pretas  
- melodia pentatônica (La, Si, Re, Mi, Fa#)

II Parte - Notas pedais

(46-49) - predominância harmônica/acordes de 7 e 9m

III Parte - sobreposição da partes anteriores/ contraposição  
(50-64) dos acordes de Teclas brancas e pretas com

Fragmentos melódicos oriundos de elementos de B

### **IV seção A''**- (Mim) (c. 65 ao Fim)- repetição praticamente idêntica

## Início de cada tema

3 *Vague et bien détaché*  
*f*  
*p*  
*en murmurant et bien rythmé*  
*p*

Ex.1)- Tema A -Moderato

Ex.2)- Tema A'

25 *Un peu moins animé (M.♩ = 66)*  
*p*  
*f*  
Pno.

Ex.3)- Tema B- *Um peu moins anime*-(c.25-26)

38 *(Le Chant en dehors)*  
*p*  
*sfz*  
Pno.

Ex.4)-Tema C- *Mouvement de marche, modérée-* (c.38-39)

Em relação à estrutura rítmica, o *Choros 5* traz uma peculiaridade, pois sua construção dentro do compasso quaternário, (em geral o choro popular é desenvolvido dentro de compasso binário) traz uma interferência rítmica de marcha fundindo-se com a estrutura rítmica do choro. Com isso, parece ter gerado uma espécie de marcha-rancho. Esse ritmo de marcha fica explícito no tema C.

Em termos de técnica pianística, a obra apresenta para o interprete algumas complexidades advindas das idéias independentes que compõem sua estrutura predominantemente polifônica.

Poderíamos dizer que o *Choros 5* tem uma força melódica no tema A trazendo um lirismo característico dos *Choros* e serestas populares e uma força rítmica no tema C, ficando o tema B como uma espécie de ponte entre estas duas seções como observaremos detalhadamente.

No “Simpósio Internacional Villa-Lobos”, realizado em novembro de 2009 no MASP/SP, observou-se que atualmente trabalhos mais sistemáticos e que se utilizam de novas ferramentas de análise musical na investigação da obra de Villa-Lobos vem sendo realizados. Portanto, buscaremos apresentar uma análise que possa estar aliada a essas novas propostas de observação estrutural, visando influenciar a orquestração a ser feita.

Dessa forma, nos deteremos mais especificamente na terceira seção, pois entendemos esta como sendo o momento de maior complexidade da obra, o que terá reflexos diretamente na orquestração.

Entretanto, vale fazer alguns comentários que complementem a observação das demais seções:

Como vimos no esquema de organização estrutural, a primeira seção se compõe do tema A e A' (andamento moderato), com a textura trazendo elementos bastante independentes onde a harmonia que sustenta toda a passagem surge da sobreposição das idéias polifônicas.

Em termos rítmicos esta seção apresenta-se com sínopes, quiálteras e rubatos, além das indicações literais mostrando que Villa-Lobos queria um desenho que soasse com maior liberdade de tempo.

Nesta primeira seção, Villa-Lobos trabalha a harmonia polarizando em torno de (Mi), ele se utiliza de acordes dos três modos (**Mi natural-eólio, Mim melódico e Mim harmônico**).

A peça começa com uma pequena introdução de dois compassos que mostra a estrutura do acompanhamento que será desenvolvido durante toda a seção: Notas pedais

sustentam acordes encadeados por graus conjuntos que serão mantidos como um *ostinato* durante toda a seção.

Moderato (M.♩ = 52)

*Dolent*

Ex. 5)- Primeira seção- (c. 1 e 2)

Nestes acordes, a maioria deles invertidos, desenvolve-se a seguinte progressão harmônica: **(Im – IVm - Vm – VI – VII)** advindas do modo natural, Mi eólio.

No terceiro compasso começa o tema A com a linha melódica construída com pequenos contornos melódicos explorando apogiaturas, graus conjuntos e arpejos de notas dos acordes que harmonizam as passagens. Esta melodia se projeta de forma ambígua oscilando entre Mi eólio e Mi menor melódica, (Do# e Re#), sobrepondo-se à progressão harmônica observada acima durante os três primeiros compassos. Na quarta vez que ele faria a mesma progressão, no modo natural, ocorre uma variação provocada pela melodia (Dó# e Re#), trazendo as seguintes variações na progressão harmônica: **(Im – IVm – Vm – VI dim - VII dim.)**. Ou seja, a mesma progressão com variação no VI e VII graus que agora são diminutos, passando do Mi natural para o Mi menor melódico, como mostra o exemplo abaixo:

*Vague et bien détaché*

*en murmurant et bien rythmé*

(VI dim- VIIdim) - (Em/G)

Ex. 6)- (c. 3 a 5)

Podemos ver a ambiguidade da harmonia quando já no início da peça, observamos no final do quarto compasso, o sétimo grau que agora vem alterado, (VII dim- Re#, Fa#, La), pede para resolver no I grau (Mim), como ele vinha fazendo antes. De fato resolve no Mi, porém com a terça no baixo (Sol), o que a princípio faz com que



pareça uma modulação para o tom do III grau (Sol M), até porque I grau e III são muito parecidos. Assim, essa passagem soa como se fosse uma espécie de cadência interrompida, mas na verdade ele resolve no I grau mesmo só que invertido, e o Fa# da melodia é um retardo da tônica (Mi). Isso mostra uma característica que será predominante durante toda a obra, ou seja, a ambiguidade harmônica.

O exemplo abaixo (Ex.7) mostra os primeiros 9 compassos da obra e o percurso harmônico da primeira parte (Tema A) desta primeira seção.

Moderato (M.♩ = 52)

Piano

*Dolent* *p* *mf* *f* *Vague et bien détaché* *en murmurant et bien rythmé*

Em - Am/C- B/D- C/E- D#/F#

(I IVm - Vm - VI - VII)

I grau Mi natural

*p* *mf* *dim.*

Em - Am/C- B/D- C#/E- D#/F Em/G - C/E- G/D- C#7 - Am7/C CM/G - Am7-F#m/C- Am7- CM/G  
(I - IVm - Vm - VI dim- VII dim) (I - VI - III- VI dim- IVm) (VI- IV - II - IV - VI)

Mim/G (I/G)

(VI grau)-Do

Lento

*rall.* *a tempo*

Am - F#/A -Am/C- F#/A- C/G F7 D#dim/Fa#- B7/D# - B7 Em - Am/C- Em/B - Am/C-Em/B  
(IVm7- II m- IVm- II - VI) (Sub V/I - VII dim V I IVm I IV I  
(IVm grau) Lam (Sub V) (VII Re# dim) (V) (I Mim)

Ex.7)- Tema A- (c. 1 a 9)

As notas pedais que sustentam toda a seção criam uma base harmônica polarizando determinados graus e tonalidades, como pode ser visto no exemplo anterior, que podem funcionar como uma espécie de macro-harmonia mesmo com as mudanças harmônicas internas de cada compasso, elas também conduzem a um percurso harmônico: I parte-Tema A (c. 1 a 9)- I(Mim)- I/G- VI- IV- Sub V- VII/F#- V - I(Mim).

Esta mesma estrutura se repete, com a diferença da entrada do desenho em semicolcheias, como um segundo *ostinato*, marcando o tema A'. Este segundo *ostinato*, pode ser visto como um elemento de unidade, pois ele fecha essa primeira seção e com variações conduz para a segunda, desenvolvendo o tema B. Na conclusão da seção termina com um acorde de sétima da dominante (c. 23- Mi7), ao invés do (Mim), fazendo a ligação para a segunda seção, tema B:

E7 - E7/B- C7 - E7- C7- E7      E7Maj      C#m E7Maj      C#m7  
(I            ? SubV(?) - V7 - #IVdim- V7)      (IMaj7 -      VIm IMaj7      VIm7)

Ex.8)-Final da Primeira Seção-(c. 23 e 24)

No compasso (c.23) o acorde de (Mi7) é seguido do acorde de La #°/C que pode ser um #IV° grau com função de dominante secundária. Este acorde é um acorde de dominante Do7 (A# = Bb), entretanto, não pode ser visto como Do7 neste contexto harmônico por causa do (Si) no ostinato. No compasso (c.24), ele já está em Mi maior e fica sobre o (I-VIm) preparando para entrar na segunda seção, tema B.

## Segunda Seção

Esta segunda seção é marcada pelo tema B, bastante contrastante ao tema A (região aguda, modo maior, mais rápido, com uma textura menos polifônica que o tema A, mais regular ritmicamente), trazendo, entretanto o desenho em semicolcheias que surgiu em A' como um elemento de unidade.

Un peu moins animé (M.♩ = 66)

25

EMaj7(6)                      F#m7/4 (6)                      B7(9)                      EMaj7(6)  
 IMaj7(6)                      IIIm7 /4 (6)                      V7(9)                      IMaj7(6)

Ex. 9a)- primeira parte do Tema B- (c. 25 e 26)

Esta frase é repetida com uma pequena variação rítmica na qual ele tira as ligaduras feitas na frase anterior. A harmonia segue o mesmo percurso:

27

EMaj7(6)/B                      F#m7/4 (6)                      B7(9)                      EMaj7(6)  
 IMaj7(6)                      IIIm7 /4 (6)                      V7(9)                      IMaj7(6)

Ex. 9b)- repetição da frase anterior (c.27 e 28)

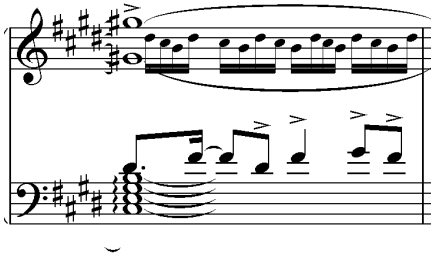
A frase seguinte é uma variação das frases anteriores (uma terça abaixo), e a harmonia sofre também pequenas variações:

29

EMaj7(6)/G# - B7(9)/F# -B7b5(9) B7/E B7(9)/D#  
 (IMaj7(6)                      V7(9)                      V7b5                      V7                      V7(9)

Ex. 9c)- repetição da frase uma terça menor abaixo- (c. 29 e 30)





Ex. 11) - II seção- (c. 31)



Ex. 12a)- (c.31)



Ex. 12b)- (c.38)-tema C- (3ª m acima)

Poderíamos acrescentar ainda que este desenho (c. 31) já poderia ser visto como uma variação do primeiro ostinato, (acordes homorrítmicos), ou seja, primeira seção, trazendo em sua construção rítmica e melódica a origem de diversos elementos presentes em toda a obra, como veremos a seguir:



Ex. 13a)- desenho do ostinato (c. 1)



Ex. 13b)- desenho rítmico do ostinato (c.1)

No exemplo seguinte podemos ver como o desenho do compasso (c.31), pode ser visto como uma variação rítmica deste desenho do compasso (c.1), embora as alturas sejam diferentes entre o desenho do ostinato e o desenho do (c. 31), o ritmo traz certa semelhança.



Ex 14a)- (c.31)



Ex. 14b)- (c.31) desenho rítmico

Observemos abaixo a semelhança rítmica entre os exemplos 13b (c.1) e 14b (c.31):



Ex. 13b)-(c.1)



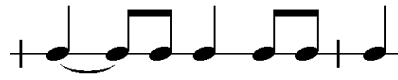
Ex. 14b)-(c.31)

No desenho do ostinato que começa no (c.1), a cabeça do compasso vem em pausa de colcheia pontuada, o que difere do (c. 31) que traz a cabeça do compasso com um ataque da mesma colcheia pontuada. O último tempo do (c.31) também traz um ataque na cabeça, sendo que no (c.1) vem deslocado para a semicolcheia do tempo anterior. Ou seja, o desenho do (c. 31) traz ataques nas cabeças dos tempos aonde no desenho do (c. 1) vem em pausa ou ligadura, como se ele deslocasse o desenho do (c. 31) para as cabeças dos tempos no desenho do (c. 1).

As demais variações que mostraremos a seguir estão mais relacionadas ao desenho do (c. 31) do que ao desenho do ostinato no (c. 1). Como se fossem variações indiretas, ou secundárias, advindas de uma variação primária.



Ex. 15a)- Tema C - (c.38)



Ex.15b)- (c.38) desenho rítmico

Neste caso, o desenho do (c. 38), cabeça do tema C- traz semelhanças com o desenho do (c. 31) apresentando o mesmo desenho melódico com variações de altura (terça maior acima) variação também no ritmo:

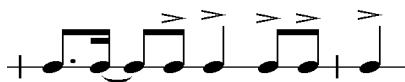


Ex14a) - (c.31) somente desenho melódico



Ex 15a) - (c.38) variação melódica

)



Ex. 14b) - desenho rítmico (c. 31)



Ex.15b)- (c.38) variação rítmica -

Nos exemplos abaixo, é interessante perceber que os desenhos nos compassos (c. 46) e (c. 61), têm semelhança melódica com o desenho do compasso (c. 38), como vimos no exemplo (Ex. 15a), e rítmica com o desenho do ostinato (acordes homorrítmicos) do compasso (c.31), exemplo (Ex. 14a). No exemplo abaixo, (Ex. 16) podemos ver no compasso (c.46) a mesma melodia, com variação de altura (2ª m abaixo) do desenho do compasso (c. 38):



Ex. 16a)- (c.46)



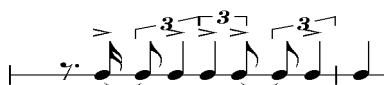
Ex.16b)- desenho rítmico



Ex.16a) - (c.46)- Variação de altura (2ª M abaixo) do (c.38)



Ex. 15a)- (c.38)



Ex. 16b)- variação rítmica do compasso (c.1)



Ex.13b)- (c.1)- desenho rítmico do compasso (c.1)

Abaixo podemos ver no compasso (c. 61), mesmo desenho rítmico do desenho anterior (c. 46), porém com variação de altura:



Ex. 17) (c. 61)-Variação de altura (9ª m abaixo) do (c.46)



Ex. 16a)- (c. 46)

Dessa forma, confirma-se o que já havia sido comentado: observamos que ela é concisa em termos de construção, fechada em seus elementos estruturais. Os desenhos vão se fundindo, misturando melodia de uns com ritmo de outros. Ou seja, podemos ver um amplo trabalho do procedimento de variações advindas da manipulação de alguns elementos estruturais.

### Terceira Seção

Observaremos agora mais detalhadamente os procedimentos composicionais adotados por Villa-Lobos na terceira seção (c. 34 a 64), que apresenta complexidades

muito mais amplas em relação às seções anteriores. As duas primeiras seções também trouxeram ambigüidades como no aspecto harmônico, por exemplo, porém as notas pedais gravitavam para um centro apontando de maneira mais clara para uma tônica.

De acordo com nossa organização estrutural esta seção está dividida em três partes: um primeiro momento delineado pelo tema C (c. 34 a 45) trazendo no ritmo (movimento de marcha) sua principal característica, como já comentamos; um segundo momento de características predominantemente harmônicas (c. 46 a 49); e a terceira parte, (c. 50 a 64) onde parece haver uma junção dos dois momentos anteriores.

Nesta seção encontramos técnicas específicas de Villa-Lobos como o uso de melodia pentatônica, além da contraposição de teclas brancas e pretas. Segundo Souza Lima, “Villa-Lobos criou uma fórmula pianística que estabeleceu a base de suas composições para piano de agora em diante (desde 1921). Com ela o autor consegue efeitos maravilhosos de sonoridade, dando ao piano timbres inteiramente novos” (apud, Salles: 52).

Salles aborda em seu livro que esta “fórmula pianística” a qual se refere Souza Lima, é a contraposição de teclas brancas e pretas, podendo ser vista como um tipo de simetria<sup>48</sup>, empregada por Villa-Lobos. Segundo ele, “a construção de estruturas simétricas é uma das características mais evidentes da poética villalobiana, embora comentada com muita parcimônia” (ibid: 45). Ainda de acordo com Salles,

O meio no qual esse processo fica mais claro é na sua música para violão e piano cuja realização busca recursos mais idiomáticos em relação à topografia destes instrumentos. Mas Villa-Lobos também empregou fartamente esse recurso em sua música camerística e orquestral. No piano isso se manifesta na divisão entre teclas brancas e pretas dispostas para cada uma das mãos. (ibid, pg. 45)

Salles comenta também que compositores como Webern e Bartok, se utilizavam de estruturas simétricas em suas obras de maneira mais comprometida em termos de forma, “enquanto para Webern a simetria é o objetivo da peça, para Villa-Lobos ela é apenas o ponto de partida, um material a ser desconstruído” (ibid, pg.46).

Apoiados em Salles, podemos ver que a idéia de simetria está presente de várias maneiras em diversos momentos da obra, como nas repetições de trechos (A e A’),

---

<sup>48</sup> - Este termo é abordado por Salles em seu livro “Villa-Lobos: processos composicionais” para designar um dos tipos de procedimentos composicionais adotados por Villa-Lobos. O autor comenta sobre diversos tipos de simetria e como eles podem estar associados à música. Para saber mais sobre este tema, consultar, SALLES, P. Tarso, 2009- UNICAMP-



por exemplo, além de pequenos elementos melódicos transportados para alturas diferentes com no tema B (c.25 e 29), ou no próprio tema C como sendo exemplos de simetria translacional. Assim, nos deteremos nos tipos de técnicas estruturais utilizadas nesta terceira seção na intenção de perceber de que maneira Villa-Lobos se utiliza destes procedimentos.

Esta seção traz uma introdução de quatro compassos (c.34 a 37), onde ele apresenta num primeiro momento (c.34 e 35) ataques em blocos de acordes em *sffz*, seguido de uma nota prolongada (Fa#). No segundo momento desta pequena introdução (36 e 37) ele apresenta o jogo rítmico responsável por criar o elemento de efeito percussivo desenvolvido pelo acompanhamento que irá sustentar a melodia da passagem. Este acompanhamento alterna predominantemente os acordes de Fa#6 e DoM (F# e C), ou seja, a simetria entre teclas pretas e brancas respectivamente.

Mouvement de marche, modérée  
(M.♩ = 112)

F#Maj7(b9)(13)                      F#6 - C - F#6- C- F#6- C

Ex. 18) – Introdução do tema C- (c.34 a 37)

Podemos começar comentando que Villa-Lobos mantém durante toda a terceira seção (c.34 a 64) a mesma armadura de clave da seção anterior, ou seja, a armadura de (MiM). Porém, vimos que os acordes que marcam o ritmo deste trecho surgem a partir do uso da simetria entre teclas brancas e pretas que criam um aglomerado sonoro, mas que tem uma polarização no início da seção em torno de (Fa#).

A partir do compasso 38 entra a linha melódica construída sob uma escala pentatônica (La, Si, Re, Mi, Fa#), apresentando duas frases, a primeira (c. 38 a 41) polarizando um centro em torno de (Fa#) e a segunda frase, (c. 42 a 45), transportada para um intervalo de 4ª acima.



polarizam em torno de (Fa#), ele se apresenta híbrido oscilando entre maior e menor, pois a terça é menor na parte melódica, (La), porém maior no acompanhamento, (La#), como pode ser visto no exemplo abaixo:

(Le Chant en dehors)

**F#6- C** – Acordes em simetria contrapondo teclas pretas e brancas

**F#7sus4(b9)(13)Vgrau**

Ex 22)-trecho inicial da terceira seção- melodia pentatônica e o acompanhamento em simetria (c. 38-41)

Se observarmos enquanto função tonal, poderíamos dizer que neste trecho, este acorde (F#, A#, C#, D#, C, E, G,) poderia ser um acorde de Fa# maior com 7ª menor, quarta aumentada, 9ª menor e a 13ª - **F#7sus4(b9)(13)** que soa como um acorde de dominante (observe que a sétima e nona são menores) dando a sensação de uma acorde do V grau de SiM. Assim, poderíamos dizer que embora a armadura de clave esteja em MIM, como comentamos, este trecho inicial (c.38 a 41) poderia ser visto como um V grau de SiM.

A mesma coisa acontece no trecho seguinte (c. 42 a 45), polarizando em torno de um Mi, também híbrido.

**E6(9)**

**IVgrau** –

Ex.23)- 2ª frase da melodia pentatônica e os acordes em simetria com variações-(c.42 a 45)

Ele repete a mesma coisa que fez nos compassos anteriores, só que agora enquanto o baixo vai para (Mi), a melodia é repetida uma quarta acima indo para o IV grau do centro, soando com se fosse um Subdominante de (SiM).

Estamos insistindo em observar esta seção como se estivesse com um centro tonal em Si, mesmo percebendo que o aspecto rítmico predomina neste trecho da seção, além da sobreposição de uma melodia pentatônica com a simetria entre teclas brancas e pretas serem suficientes enquanto análise e percepção das técnicas de construção deste trecho. Entretanto, vale comentar que a armadura em MiM ao longo da seção torna-se intrigante, já que Villa sugere um contexto menos comprometido com o sistema tonal. Mesmo assim, ele representa através de uma armadura de clave um centro tonal específico.

Assim, observamos que em todas as seções ele começa com a 5ª do acorde da tônica na linha melódica (o (Dó) na primeira seção é uma apogiatura da quinta (Si) do tom de Mi) e aqui, o (F#) é a quinta de (Si). Ou seja, em todos os inícios ele mostra a 5ª do acorde de tônica da seção. A tônica (Si) está oculta (afinal a nota Si vem sendo ouvida durante toda a obra). Em todas as seções ele busca a tônica e aqui não é diferente ele começa com o F# (5ª) de (Si) e vai até o (Si), começando não só com a nota que é a quinta, mas também com o acorde de V grau desse novo centro. Quando ele chega ao Si, no final da seção, como observaremos adiante, este já é o dominante do tom Principal que é o Mi (E) menor.

Ainda gostaríamos de apresentar outra possibilidade de análise para o trecho que abrange o acompanhamento visto como sendo a contraposição de teclas brancas e pretas desta primeira parte da seção, (c. 34 a 45) e que retorna na terceira parte da seção, (c. 50 a 64). A presença dos intervalos de (3ª M e m), nos acordes, além da própria sonoridade da passagem, nos lembrou a sonoridade das *escalas octatônicas*. Não se sabe se Villa-Lobos chegou a ter conhecimento destas escalas que hoje tem sido analisada como sendo uma ferramenta composicional importante na obra de Stravinsky em trabalhos teóricos como os de Richard Taruskin e Peeter Van den Toor<sup>49</sup>.

Mesmo que ele não tivesse intencionalmente se utilizado destas escalas, a presença delas pode ser percebida neste trecho da obra. Podem ser vistas duas escalas

---

<sup>49</sup> Estes trabalhos teóricos bem como uma visão analítica que aborda as escalas octatônicas foram estudados na classe do Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda, no programa de pós-graduação da ECA-USP, portanto, essa possibilidade de análise que estamos apresentando foi inspirada a partir do conhecimento dessas escalas.

octatônicas, uma polarizando o centro em Fa#, (34 a 41) e outra para o centro de Mi, (42 a 45):

**1ª Escala octatônica- (Fa#)- (c.34 a 41)- Fa#-Sol-La-La#-Si#-Do#-Re#-Mi-**(Todas as notas do acorde estão presentes na escala, e ainda poderíamos dizer que a nota La bequadro pertencente à escala, embora não esteja nos acordes, está presente na melodia):

Ex. 24)-1ª- possível escala octatônica-F#- (c. 34)

**2ª Escala octatônica - (Mi)- (c.42 a 45)- Mi-Fa-Sol-Sol#-La#-Si-Dó#-Re-**(Todas as notas do acorde pertencem a essa escala, com exceção do F#). Entretanto quando ele repete este mesmo tipo de acompanhamento na terceira parte da seção, (c.50 a 64), onde ele volta a polarizar os centros tonais de Mi e F# respectivamente, esta nota Fa#, não aparece:

Ex. 25)- 2ª possível escala octatônica- Mi -(c. 50)

Não podemos afirmar que Villa-Lobos usou conscientemente estas escalas, entretanto, elas podem ser vistas nestes trechos abrindo mais uma possibilidade de análise.

Na segunda parte da terceira seção (c. 46-49), de primazia harmônica, Villa-Lobos quebra com a simetria usada até então, embora ele se utilize de outra classe de simetria como veremos, porém ele interrompe o tipo de procedimento que vinha sendo realizado. Salles comenta que este tipo de procedimento de simetria e também da quebra de simetria é muito utilizado por Villa-Lobos em diversos momentos de suas obras:

“Para Villa-Lobos, a simetria não é necessariamente uma ‘planta arquetípica’, mas um ponto de partida ou mesmo um ocasional patamar de estabilidade que o compositor eventualmente adota como um elemento estrutural a ser transformado.” (ibid, p. 45).

O exemplo abaixo abrange o trecho que mostra a II parte da seção (c. 46 a 49), a estrutura rítmica é rompida e o aspecto harmônico predomina:

Ex 26)- II parte- Terceira seção- (c. 46 a 49) –

No momento em que ocorre a quebra do desenho rítmico, a melodia pentatônica desaparece dando lugar a um desenho em blocos sincopados na parte superior (c. 46 a 49). Estes acordes em blocos fazem um percurso melódico nas vozes extremas que pode ter sido originado do final do desenho em contraponto do (c. 31 para 32), com uma pequena variação como pode ser visto nos exemplos abaixo:

Ex 27) II parte- terceira seção- (c 46-49)

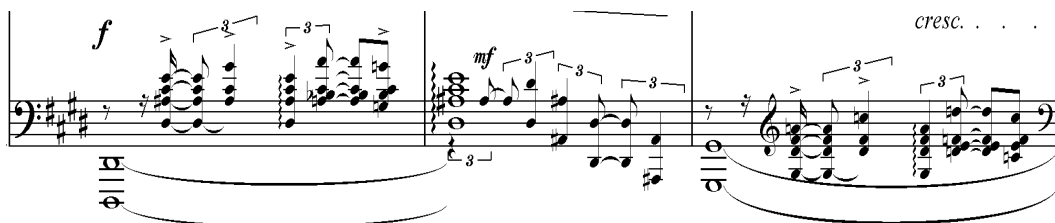


Ex.28)- contorno melódico do exemplo acima, (Ex. 27).



Ex.29)- Desenho melódico do (c. 31) –

O acompanhamento rítmico do trecho anterior é substituído também por outros tipos de acordes, agora arpejados, na mão esquerda, em tercinas, trazendo na nota superior o desenho da melodia pentatônica do tema C, ou seja, o mesmo fragmento melódico (com variações de ritmo e alturas) do exemplo anterior que surgiu no final do tema B e que originou o tema C.



Ex. 30)- III seção – segunda parte- (c.46-48)- acordes arpejados em tercinas (mão esquerda)-fragmento melódico na voz superior é uma variação do tema C.

Podemos observar que neste trecho Villa-Lobos quebra com o procedimento simétrico que vinha sendo feito até então, porém mantendo ainda idéias de simetria de forma diferente. No compasso (48) acontece uma variação do compasso (46), ou seja, a repetição feita uma quarta acima e que resolve com um movimento descendente. Salles chama este tipo de transposição ou de repetição com variação de altura, de simetria translacional ou rotacional<sup>50</sup> de acordo com a direcionalidade dos movimentos em relação à figura original.

<sup>50</sup> Sobre simetrias consultar, “Villa-Lobos: processos composicionais”, Salles, 2009, pag. 42-51; UNICAMP.

(c. 46)

(c. 48)- 4ª acima

Ex. 31)-desenhos em simetria - III seção (c.46 e c. 48)-

Em termos de harmonia poderíamos dizer que as notas pedais já trazem as tônicas dos acordes mostrando o encaminhamento harmônico formado por uma série de acordes de dominante com 7ª e 9ª menor e 4ª modulando em quintas até atingir o II<sub>m</sub>7 de B com o acorde de C#m7 no compasso (c.50).

D#7(b9)sus4- -A7(b9) D#7(b9)

G#7(b9)sus4-(13)-Dm7(9) G#7(b9)

V grau de Sol#m

I/V7

Ex. 32)- (c.46 a 49)

Aqui, poderíamos entender este trecho como sendo uma modulação para (Sol#m) que é relativo de SiM, onde o acorde de Re#7(b9)sus4 é o (Vgrau) de Sol#7(b9)sus4 fazendo uma cadência (V\_\_I), sendo que este (Igrau) de Sol#m também é quinto do próximo acorde de Dó#7(b9) onde começa a terceira parte desta seção, (c50).

Assim, a partir do compasso (50), III parte da seção (c.50 a 64), poderíamos dizer que acontece uma sobreposição das duas partes anteriores. O desenho simétrico em marcha volta a marcar o ritmo só que ao invés da melodia pentatônica ele mantém a cabeça do desenho dos acordes, como se ele sobrepusesse as duas técnicas ou tipos de simetria: o acompanhamento em ritmo de marcha originado pela contraposição de teclas brancas e pretas juntamente com a idéia de simetria translacional, (transposições de fragmentos de frase) na linha melódica.



C#m7(9)#11 \_\_\_\_\_

IIIm7(9)#11/V

Ex. 33)- - (c. 50 a 55)

Neste momento, podemos ver um contorno melódico na voz superior que é uma variação do trecho anterior (46-49). A estrutura melódica, porém sofre uma pequena transformação em relação ao momento anterior. ganhando um compasso a mais. Este desenho melódico descendente formado por semitom e uma terça menor, (que surgiu na II parte- c.46 e repetido em-48), acontecerá neste trecho também, porém com algumas diferenças. Aqui é como se o desenho tivesse sido estendido através da fusão de dois fragmentos melódicos parecidos (sol#, Sol Nat. Mib- fazendo o percurso- 2<sup>a</sup> m, 3<sup>a</sup> M)-, e uma variação disso (Mib, Re Nat. Si- 2<sup>a</sup> m e 3<sup>a</sup> m). O Mib torna-se comum aos dois fragmentos.

2<sup>a</sup> m    3<sup>a</sup> m

Ex. 34)- (c.50- 52)

Este desenho estende-se para o restante da seção, ora repetindo literalmente, e depois com variação de altura, transportado para uma quinta abaixo, e de ritmo (final do desenho). Ele vem nos compassos (c.56 e 57) e depois repetido em (58 e 59).

F#7(9)#11(13)  
V#7(9)#11(13)/V

Ex. 35) – (c. 58-59)-repetição de (56 e 57)

Toda essa passagem que abrange os compassos (c.50 a 64) poderíamos dizer que ele começa a preparar o encadeamento (II – V – I), para finalizar a seção: Ele se mantém no II grau (C#m7(9)#11) do compasso (c. 50 a 55) onde resolve em (c.56 a 59), no V grau, com o mesmo acorde de F#7(9)#11(13) do início da seção que resolve no que poderia ser I grau, compasso (60), no acorde de Si invertido. Porém, quando finalmente ele resolve este Si, ele já é o Sub V ou o Vb5 de Mi menor da próxima seção. A partir daí (c.60 a 64), ele começa a diluir a estrutura que vinha sendo feita ao diminuir a movimentação rítmica transformando os acordes em contraposição no desenho do segundo *ostinato*. A harmonia permanece no mesmo acorde de Si7(b5)(b9)/F que poderia ser o I grau da seção, porém sua característica de dominante o torna Vgrau de Mi menor.

B7(b5)(b9)/F  
V7(b5)(b9)/V I Mim

Ex.36)- (c.60 a 65)

Dessa forma podemos ver que no percurso harmônico do trecho que abrange a II e III partes da seção (c.46 a 64), Villa-Lobos começa a utilizar uma sequência de acordes de caráter dominantes que vão modulando em quintas até chegarem ao Mi no compasso (c.65):

#### Encaminhamento Harmônico

(Sol#-m		SiM)	_____			Mim
(c.46 e 47)	(48 e 49)	(50 a 55)	(56 a 59)	(60 a 64)	(65)	
Re#7/9m	Sol# 7/9m	Dó#7/9m	Fa#	Fa Nat(sub V)	Mim	
V-----	I/V-----	I/V-----	I/V--	V(sub5)-----	I	
(V)	(V)	(II) _____	(V) _____	(I/V) _____	I	

Podemos ver aqui o ciclo de intervalos de quarta –Re#- Sol#- Do#- Fa#-(B- embutido) Mi, formando uma seqüência de V graus, conhecido também como marcha harmônica).

#### Quarta Seção

A quarta seção traz a volta ao tema A praticamente idêntico com uma pequena variação no final em decorrência de uma codeta formada pelo último compasso. Este compasso traz um acorde mais uma vez ambíguo, pois novamente oscila entre (o MiM e Mim) que também foi uma característica presente na obra, acordes híbridos. Este acorde surge a partir da ressonância de um arpejo super rápido que pode ser dividido em duas partes: a primeira parte que será feita pela mão esquerda (Do, Mi, Lab, Si, Do) podemos ver um arpejo de (MiM 6m); e na segunda parte do arpejo, mão direita, fica claramente visto o arpejo de (Mim). Assim, esta sonoridade híbrida mantém sua ressonância através do pedal do piano que vai lentamente desaparecendo ficando somente a tônica soando na região aguda até desaparecer completamente.

Salles comenta sobre este tipo de finalização de Villa-Lobos como um tipo de cadência a qual designou como “varèsiana”. Segundo ele, este tipo de cadência caracteristicamente empregada por Villa-Lobos tem parentesco com as “cadências” de Edgar Varèse, “onde o acorde final é marcado pelas ressonâncias e pelos sons resultantes de diversas ressonâncias agregadas” (ibid, p. 145).

Ex. 37) -ultimo compasso.

Mesmo assim, ele ainda “brinca” com a terça maior e menor, pois poderíamos observar este acorde sendo uma sobreposição entre MiM e Mim, terminando da mesma forma híbrida que trabalhou durante toda a peça.

## Comentários

O aspecto harmônico, no decorrer da obra, se manifesta de forma ambígua trabalhando com acordes híbridos trazendo uma constante indefinição em diversos momentos da obra. Entretanto, pode-se pensar que este era o desejo de Villa-Lobos, a ambigüidade como uma característica da obra. Isso acaba se revelando um dado importante para a orquestração, preservar a ambigüidade harmônica da obra.

Não se sabe se foi intencional, mas parece um pouco evidente: o *Choros 5* tem o número 5 como (não sei explicar...) ponto de partida pra compor. O Número cinco se faz presente em toda a peça. Todas as Seções começam com a 5ª do acorde que é o centro tonal e buscam suas quintas naturais seja ascendente ou descendente ou em suas inversões como 4ª. Todo B acaba indo de uma forma ou de outra buscar seu E; e (ou) seu F#. Quer seja descendente ou ascendente.

O tema A começa na 5ª do acorde da Tônica de Mim. O Dó é uma apogiatura do Si. Mas também poderia ser um (Si#) que é a quinta aumentada.

Estas estruturas polifônicas favorecem uma escuta rica em termos de diversidade de timbre, sonoridade e textura, aspectos que serviram de estímulo para direcionar nosso interesse em orquestrar esta obra.

### 3.2- *Choros 5 - Versão Orquestral*<sup>51</sup>- *orquestra de câmara*

No capítulo anterior este procedimento de orquestração foi observado através de diversos exemplos sendo alguns deles de obras compostas para piano que foram reelaboradas para orquestra sinfônica e orquestra de câmara. Aqui, no terceiro capítulo faremos um percurso parecido no sentido de também reelaborar para orquestra de câmara uma obra composta originalmente para piano. A diferença é que agora iremos confeccionar uma orquestração para que possamos perceber na prática muitas das questões abordadas através de aspectos como timbre, sonoridade, textura entre outros, como foram observadas e discutidas anteriormente.

A discussão desta orquestração será feita seguindo a ordem das seções da peça original, como foi realizado na análise, entretanto, buscaremos pontuar dentro de cada seção os aspectos mais relevantes de cada trecho para serem comentados.

Trata-se de uma orquestra de câmara, porém com algumas variações<sup>52</sup>:

Madeiras - 1 flauta, 1 oboé, 2 clarinetas, 2 fagotes

Metais - 2 trompas, 3 trombones

Percussão - tamborim, pandeiro, triângulo, vibrafone e tambor

Cordas completas.

---

<sup>51</sup> Vale comentar que ao ampliarmos nossa busca em torno do *Choros 5* descobrimos uma gravação interpretada por Yoyo Ma numa versão para violoncelo e piano que poderíamos denominar como sendo uma transcrição. Trata-se de uma transcrição simples, pois a parte de piano é mantida basicamente como na versão original, e o violoncelo aparece desenvolvendo as idéias temáticas. Além desta versão foram encontradas diversas reelaborações no Site You Tube. Estas versões contribuem no sentido de mostrar que uma obra pode passar por várias transformações sem ser afetada em seu original. Como comentamos no cap. 1, Ferruccio Busoni num texto emblemático de 1910, intitulado “Valor do Arranjo” comenta que “as mudanças que se operam ao longo do tempo não alteram em nada o espírito de uma obra de arte, sendo assim, uma transcrição não destrói a versão original, não existe a degradação deste, através daquele.” (Busoni, apud Szendy, 2007: 93)

<sup>52</sup> - Para definir o instrumental desta orquestração, levou-se em consideração o fato de ser uma orquestra universitária, onde em geral se lida com grande rotatividade de instrumentistas e em nosso caso específico, (Orquestra de Câmara da Universidade Federal de Mato Grosso) inclusive de instrumentos. Cada semestre se lida com formações diferentes no instrumental, o que nos leva necessariamente a trabalhar com as questões de reelaboração musical na prática diária. Assim, no *Choros 5* optamos por fazer uma orquestração com uma formação instrumental que se aproximasse ao máximo de uma instrumentação padrão de uma orquestra de câmara, (com exceção dos trombones) e que ao mesmo tempo pudesse também ser acessível ao nosso instrumental disponível (com desfalques em alguns naipes e excesso de instrumentos em outros).

## Primeira Seção-

Nesta primeira seção que se compõe do tema A e A' embora seja difícil separar em cada trecho qual aspecto tem predominância sobre os outros, pois todos estão envolvidos de tal forma que ao manipular um se afeta outros, porém abordaremos aqueles aspectos que consideramos mais relevantes para cada trecho.

### *Timbre, Sonoridade, Articulação e acentos*

A partir de que haja mudança de meio instrumental o timbre estará diretamente afetado provocando alterações em outros aspectos. Neste caso, (piano para orquestra), a diversidade de timbres presentes na orquestra nos coloca frente a uma infinidade de possibilidades sonoras que irá depender de nossas escolhas.

No início da peça vale comentar sobre o desenho rítmico em acordes em forma de *ostinato* que marca toda a passagem da primeira seção. Dentro do instrumental disponível, temos algumas opções possíveis para desenvolver este desenho, como, o trio de trombones, ou fagotes e clarinetas, por exemplo. Vale lembrar que no piano, o trecho inicial é rico em harmônicos com a nota (Mi) na região grave, mantida pelo pedal enquanto desenvolve-se o desenho rítmico em tríades, soando claro, bem marcado ritmicamente, porém denso e rico em harmônicos, mas de forma suave com a dinâmica em *p*.

Moderato (M.♩ = 52)

*Dolent*

Piano

Ex. 38) - (c. 1 e 2) - partitura de piano

Para a orquestração deste desenho em *ostinato* elegeu-se o trio de trombones, pois o desenho homorrítmico é desenvolvido a três vozes. Os trombones além de estarem em três (o que dá maior homogeneidade ao desenho a três vozes), soam com naturalidade neste registro médio grave, juntamente com a nota pedal grave (Mi), que

será destinada ao cbx. Assim, teríamos o desenho escrito basicamente da “mesma forma” na partitura de orquestra, ou seja, na mesma tessitura, com a mesma amplitude entre as vozes extremas e com as mesmas proporções espaciais entre as vozes concorrentes, que teoricamente seriam suficientes para desenvolver a passagem.

Entretanto, esta combinação instrumental nos leva diretamente a questões de sonoridade no sentido de buscar manter o mesmo equilíbrio sonoro da partitura original. Isso nos remeteu a orquestração realizada por Ravel na obra *Quadros de uma Exposição-* (M. Mussorgsky), a qual tem sido bastante reveladora para nosso trabalho, que talvez os três trombones e cbx não fossem suficientes para adquirir a mesma sonoridade entre a partitura original e a orquestração, pois na orquestra poderiam soar de forma muito rarefeita e diluída

Assim, apoiados em Ravel no sentido de buscar também equilíbrio e densidade sonora, optamos por dobrar com as madeiras (2fg e 1 cl), o desenho que seria realizado somente pelos trombones na primeira exposição do tema A, além de acrescentar à nota pedal, cellos e trompas. Como pode ser visto no exemplo seguinte, (Ex.39):

Clarinete a2  
 Fagote a2  
 Trompa 1  
 Trompa 2  
 Trombone 1  
 Trombone 2  
 Trombone 3  
 Timpano  
 Tambor  
 Snare Drum  
 Triangle  
 Pandeiro  
 Vibraphone  
 Violino 1  
 Violino 2  
 Viola  
 Violoncelo  
 Contrabaixo

Copyright ©

Ex. 39)- Partitura de orquestra- (c. 1 e 2)



Dessa forma, ao fundir a sonoridade entre trombones e madeiras, adquire-se para este desenho de acordes rítmicos, uma sonoridade mais densa, rica em harmônicos, e ao mesmo tempo com clareza de articulação adquirida através dos acentos. A nota pedal também ganha peso apoiada pelos violoncelos e trompas.

Nossas escolhas em termos de timbre na primeira seção (tema A) privilegiaram o naipe de sopros criando a seguinte combinação instrumental: as madeiras (oboé e flauta) realizam o desenho da linha melódica; o desenho de acordes em *ostinato* é conferido ao restante das madeiras (clarinetas e fagotes) dobrando os metais (trombones); deixando a nota pedal da partitura original reservada aos (cbx, cellos e trompas) no primeiro ataque.

Novamente a partir destas escolhas de combinações de timbres nos deparamos com questões de sonoridade no decorrer do desenvolvimento do tema A que vale comentar.

As cordas prosseguirão este trecho da seção fazendo um desenho que aparentemente não está na partitura original, (uma base harmônica com notas longas, trabalhando basicamente com tônicas e dominantes dos acordes oriundos das notas pedais, favorecendo obter melhor sustentação através do maior número de harmônicos). Esta sustentação acontece naturalmente na partitura original através das notas pedais na região grave, ricas em harmônicos, somados a ressonância adquirida através da utilização do pedal que será determinante para alcançar uma sonoridade sustentada harmonicamente.

The image shows a musical score for five string instruments: Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music begins with a *p* (piano) dynamic. The Violoncelo part includes a *div.* (divisi) marking and a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The Contrabaixo part starts with a *mp* dynamic. The score concludes with a *rall.* (rallentando) marking followed by *A tempo*. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Ex. 40) - (c. 1-11)

Ainda dentro do tema A vale comentar uma passagem na qual a manipulação do timbre possibilita o aparecimento de um “elemento novo”. Ao enfatizar uma determinada voz através da variação do timbre, seja dobrando, oitavando, ou mesmo contrastando determinados timbres, é possível destacar através dele, e neste caso também da dinâmica, uma voz específica dentro de um acorde, criando um elemento independente, como será comentado abaixo.

No final do tema A para A', o desenho do primeiro *ostinato*, (c. 9-11), se repete por três vezes na partitura original. Na orquestração, este desenho que é feito desde o início pelos trombones, cl e fg, também se repetirá por três vezes, no entanto, optou-se por fazer a primeira vez (c.9), como já vinha sendo feito, ou seja, as três vozes dos acordes em equilíbrio; a segunda vez (c.10), acentuando a voz superior dos acordes do desenho reforçando com cl, viola e cello, e na terceira vez (c.11), 2 fg, e cello, acentuam a voz mais grave dos acordes. Assim, este desenho que é predominantemente harmônico, tornou-se neste pequeno trecho, um jogo imitativo de pergunta e resposta. Isso nos mostra que o timbre pode influenciar também na textura, o que nos fez lembrar a orquestração de Webern do Ricercare, observada no capítulo II, no sentido de criar através do timbre um elemento que parece ser novo, mas que na verdade já estava ali, transformando a mesma coisa em outra.



Ex. 41a) partitura de piano- (c.9-11)-

The musical score for Ex. 41b is written for a full orchestra. It consists of nine staves: Clarinet in Bb, Bassoon, three Trombones, Tambourine, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure features the Clarinet and Bassoon playing a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *mf*. The second measure continues this pattern. The third measure, marked 'a2', shows the Clarinet and Bassoon playing a similar pattern with *mf* dynamics, while the Trombones and Viola/Cello play a rhythmic accompaniment with *mp* dynamics. The Violins and Contrabass play sustained notes.

Ex. 41b) - Partitura de orquestra (c.9-11)

É interessante comentar que este momento nos fez perceber como orquestrar se assemelha a interpretar ao piano, pois basta que cada dedo enfatize uma das vozes para que se possa ressaltar um determinado elemento, ou seja, é uma questão de interpretação. Isso reforça algo que temos comentado já no segundo capítulo, que ao orquestrar escreve-se uma interpretação.

Para a realização de A', é interessante comentar que no piano este trecho está estruturado basicamente como o tema A, com exceção da entrada do segundo *ostinato*. Entretanto, nesta orquestração ocorreram varias mudanças entre A e A': as cordas passam a realizar o tema, dessa forma deixam de fazer o desenho de base que vinham fazendo, ficando esta função a encargo das trompas, porém de forma reduzida harmonicamente. Clarinetas e fagotes que vinham realizando junto com os trombones o desenho do

primeiro *ostinato*, agora fazem o desenho do elemento novo, (segundo *ostinato*). Os trombones seguem da mesma forma.

Isso nos levou a perceber que através das diversas possibilidades de manipulação do timbre acaba-se afetando a maneira de organizar a orquestração através de parâmetros como densidade, espaçamento, ou seja, questões de textura, pois vimos no capítulo II que estes dois aspectos (timbre e textura) são ferramentas tão importantes para a orquestração que podem interferir nas relações internas da obra.

Assim, trechos repetidos ganham novas nuances na orquestra através de variações não só de timbre como de altura. Optamos por realizar a primeira aparição do tema com oboé e flauta dobrados, (tema A), desenvolvendo na repetição (tema A') variações de timbre (violinos) e altura colocando os I violinos uma oitava acima do original.

Tema A (fl e ob) - c. 3 e 4

Tema A'-(I e II violinos) c. 14 e 15

Ex. 42)- partitura de orquestra.

Essa escolha partiu do desejo de reservar as cordas para um segundo momento, como se fossem o “prato principal” de um jantar. Assim, daríamos a repetição do tema A, mais ênfase, tratando-a não só como uma repetição, mas como um dos momentos principais de toda a primeira seção. Com o aparecimento do segundo *ostinato* no tema A', a passagem se torna mais densa com a entrada de um novo elemento que atrairá automaticamente para si a atenção. Dessa forma, provocar uma variação de timbre e altura faz com que a linha melódica se sobressaia mesmo com a entrada de um elemento novo., como pode ser visto no próximo exemplo:

The image shows a musical score for four instruments: Clarinet in Bb, Bassoon, Violin 1, and Violin 2. The music is in 4/4 time. The Clarinet and Bassoon parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The Violin parts are primarily sustained notes with some triplet figures. Dynamic markings include *mp* and *cresc.*. Fingering and articulation symbols are present throughout the score.

3

Ex. 43) . tema A' I e II viol. E também a cl e fg.(c.14 e 15)

Neste mesmo trecho, vale ainda comentar questões de articulação e acentos referentes ao desenho do segundo *ostinato* onde houve uma mudança em relação ao original. Nesta primeira seção ocorreram diversas manipulações de acentos e articulações na orquestração, no entanto, todas as formas de utilização destes aspectos foram no sentido de manter afinidades em relação à sonoridade da partitura original. Neste desenho, entretanto, a partitura de piano não traz nenhuma indicação de articulação para este segundo *ostinato*. O fato de Villa-Lobos não ter indicado nenhuma articulação, nos leva a considerar que sendo assim, existe uma idéia aberta nesse sentido, deixando a encargo do intérprete resolver que tipo de articulação pode ser realizada neste desenho. Assim, optou-se por uma articulação em *stacatto*, juntamente com a *tenuta*, deixando o desenho soar mais solto, sem legato, de forma leve e clara sem pesar a passagem. Acrescentamos ainda o acento propriamente dito (>) deslocado dos tempos fortes no sentido de favorecer um ritmo sincopado que busque enfatizar ainda mais a estrutura rítmica de Choro, como pode ser visto no exemplo acima, Ex. 6.

Ainda um ponto a ser comentado nesta primeira seção envolve o instrumental de percussão. Nossa concepção para a percussão durante toda a peça tem sido a de interferir o mínimo possível, pois se trata de uma obra para piano solo. Entretanto se Villa-Lobos tivesse composto esta obra para orquestra, certamente se utilizaria deste instrumental, pois a construção de alguns momentos da obra sugere o uso da percussão. Assim, ao optarmos por acrescentar também este instrumental sabemos de antemão que isso irá provocar talvez a maior interferência na obra. Afinal a percussão será uma parte criada. Como temos visto desde o segundo capítulo a orquestração procura manter-se fiel ao original. Então, para atingirmos um meio termo, ou seja, criar algo que interfira o

mínimo possível buscou-se um instrumental ao qual Villa-Lobos procurava recorrer, como instrumentos brasileiros. No caso da segunda entrada (A'), o tamborim aparece de forma discreta, realizando desenhos rítmicos presentes na partitura original, fazendo soar somente o timbre da percussão.

O restante do instrumental de percussão utilizado na orquestração será comentado nas respectivas seções.

## **Segunda Seção**

### *Textura, Articulação e Acentos*

Em certos trechos contrastantes na partitura original como a passagem da primeira seção (A e A') para a segunda (Tema B), vale comentar que a orquestra oferece a possibilidade de acentuar ainda mais os contrastes através da mudança instrumental, além da diversidade de articulações de fraseados. Dessa forma, na versão orquestral para esta seção buscamos uma sonoridade leve e clara através da articulação em *pizzicattos* nas cordas (II violinos, viola e cellos), bem como os *stacattos* nos sopros (ob, cl, e fg), ficando então o tema com os I violinos e a flauta oitava acima do original. A percussão segue aliada à ideia de manter a leveza que o trecho sugere, sendo assim, participam desta seção somente triângulo e vibrafone intercalados, pontuando alguns momentos, no sentido de acrescentar um colorido sonoro. Vale comentar que o vibrafone marca somente intervalo (Si- Do#), o qual Villa-Lobos manteve presente durante toda a seção, como foi visto na análise. No exemplo seguinte (Ex. 44) podemos ver alguns compassos desse trecho:

**um pouco mais animado** (♩=66)

Flute *mf*

Oboe *mp*

Clarinet in B $\flat$  *mp*

Bassoon *mp*

Horn in F *mp*

Horn in F *mp*

Tenor Trombone

Tenor Trombone

Bass Trombone

Triangle

Pandeiro

Vibraphone *mp*

Violin I *mf*

Violin II *pizz.*

Viola *pizz.* *mp*

Violoncello *pizz.* *mp*

Contrabass *mp*

**Ex.44)- Tema B** (c. 25 a 28)

O fato de colocar a flauta uma oitava acima vem em decorrência de ter realizado a linha melódica do tema A' nos primeiros violinos, uma oitava acima da partitura original, como comentamos. Com isso, afetou diretamente a questão do espaço sonoro, ou seja, os limites de extensão das vozes extremas foram ampliados. Dessa forma, optamos por buscar manter sempre que possível as mesmas relações de proporção dos

limites espaciais entre as seções da obra, pois a segunda seção soa numa região mais aguda do que a primeira, isto é um ponto de contraste entre elas, e sendo assim, a linha melódica do tema B precisa estar uma oitava acima.

Percebe-se que nesta seção as modificações acontecem em decorrência das mudanças de textura e sonoridade presentes entre as duas seções contrastantes da obra original. Observando atentamente podemos ver que os instrumentos que participam desta segunda seção são basicamente os mesmos da primeira com exceção à saída dos trombones, e da pequena participação da percussão. A mudança efetiva ocorre de fato na maneira de manipular o instrumental tanto em detrimento das mudanças de estruturação das seções, quanto através das articulações e acentos que exploram *pizzicattos*, *stacattos* e acentos, fundamentais para alcançar os efeitos sonoros desejados.

Vale comentar que o harmônico do contrabaixo nos compassos (c.25 e 27), surgiu após a observação da análise harmônica. Esta nos revelou que a ambigüidade harmônica é um elemento característico da obra. Embora tenhamos classificado na análise desta seção o acorde inicial como sendo um acorde de Mi6-(E6), também poderia ser um acorde de Do#m7-(C#m7), iniciando a passagem no VI grau e resolvendo no MiM, no final do compasso seguinte. Ou seja, este é um ponto de ambigüidade, mas que optamos por analisar este acorde como sendo um acorde de Mi6. Assim, confirmamos isto colocando o contrabaixo fazendo a nota Mi (2), com harmônico, soando Mi (3), ou seja, acima do intervalo (Si-Do#), que são mantidos como sendo o baixo dos acordes, quase como um *ostinato* durante a seção. Dessa forma, o contrabaixo participa da passagem trazendo um elemento tímbrico a mais, sem interferir na harmonia original, mantendo a mesma disposição dos acordes para que fosse preservada a mesma ambigüidade da obra original.

The image displays a musical score for Example 45, comparing the original chord notation with an orchestration. On the left, the original notation shows a series of chords in a 4/4 time signature, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The chords are primarily triads and dyads. On the right, the orchestration is shown for five instruments: Clarinet in C, Bassoon, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Clarinet and Bassoon parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents and *pizz.* markings. The Viola and Violoncello parts play a similar rhythmic pattern, with the Violoncello also marked *mp*. The Contrabass part plays a single note (Mi) with a harmonic, marked *mp*.

Ex. 45)- segunda seção-(c.25) o acorde na partitura original e na orquestração



Ainda na segunda seção, queremos comentar que a análise nos revelou o desenho em contraponto do final da seção, (c.31), além do desenho do ostinato que começa no (c. 1), como sendo a origem do tema C e das variações do tema C que surgem na terceira seção. A partir disso pudemos trabalhar a questão da unidade através da utilização de um determinado timbre para um desenho específico. Dessa forma, sempre que surge este desenho ou uma variação dele, optamos por mantê-los de alguma forma nos metais. É interessante perceber que a partir da exploração do timbre, há que se cuidar para que a obra não soe muito desconectada, pois, com as diversas possibilidades tímbricas, as três partes da obra podem ficar muito independentes entre si, gerando certa falta de unidade.

Abaixo, podemos ver ao longo da segunda e terceira seção, as variações do desenho do compasso (c.31) na orquestra, sempre prevalecendo os metais:

Ex. 46a)- partitura de piano (c. 31)

Ex. 46b) - partitura de orquestra -trompas (c. 31)

Ex 46c) - partitura de orquestra –metais e fg -(c. 38 e 39)

Ex. 46d is a musical score for a woodwind and brass section. It consists of seven staves: Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Horn in F, Trombone, and Trombone. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Oboe and Clarinet in Bb parts begin with a forte (f) dynamic. The Bassoon part starts with a half note. The Horn and Trombone parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

Ex. 46d) - partitura de orquestra –metais, fg, cl e ob -(c. 42 e 43)

Ex. 46e is a musical score for Clarinet (Cl.) and Bassoon (Bsn.). The key signature is three sharps and the time signature is 3/4. The Clarinet part has a rest in the first measure, followed by a triplet of eighth notes. The Bassoon part has a rest in the first measure, followed by a triplet of eighth notes.

Ex. 46e) - partitura de orquestra- metais e fg- (c.46)

Ex. 46f is a musical score for Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and Trombone (Tbn.). The key signature is three sharps and the time signature is 3/4. The Clarinet part has a rest in the first measure, followed by a triplet of eighth notes. The Bassoon part has a rest in the first measure. The Horn and Trombone parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

Ex. 46f) - partitura de orquestra- metais e cl- (c.48)

Ex. 46g)- partitura de orquestra- metais e vcl- (c. 61)

Dessa forma, podemos comentar que o timbre tanto serve para unir quanto para separar trechos, temas ou seções, isso dependerá de como ele está sendo utilizado. A maneira como foi manipulado na segunda seção, realçando os contrastes com a primeira, e ao mesmo tempo, buscando unidade com a terceira seção, mostra a relevância deste aspecto para a orquestração.

### Terceira seção

#### *Textura, timbre, acentos e dinâmica*

O trecho seguinte, terceira seção, é o momento de maior densidade, maior articulação e movimentação rítmica, enfim, de complexidade de estruturação, como foi visto na análise.

A primeira questão a lidar, vem a partir de que a idéia da simetria nas teclas brancas e pretas, é uma técnica característica do piano, por causa de sua topografia, e Villa-Lobos passou a utilizá-la com bastante freqüência em suas obras para piano, como vimos. Na orquestra, entretanto essa idéia (teclas brancas e pretas) se perde em termos de topografia, porém pode-se utilizar de outros mecanismos para adquirir a mesma idéia em termos de sonoridade.

O desenho é de natureza rítmica, ou seja, sua característica predominante é o ritmo, pois esse desenho traz a “levada” de marcha. Sendo assim, outros aspectos, melódicos ou harmônicos do desenho, vêm em função de contribuir para que este desenho

soe de forma percussiva. Esse é o primeiro ponto para tentarmos adquirir neste desenho a mesma intenção com a qual Villa-Lobos o concebeu, ou seja, perceber a natureza do desenho. A partir disso, temos então um desenho que se projeta em blocos verticais de forma alternada. Surge então a primeira questão no sentido de decidir qual naipe poderá desenvolver melhor esse desenho? De que maneira fazê-lo? Pois se pensarmos na possibilidade de manter a idéia vertical, da forma como aparece no piano, ou seja, com os blocos de acordes sendo alternados, teríamos uma execução complexa para aqueles que forem executar os acordes em contratempos podendo criar uma imprecisão rítmica.

Assim, optamos por começar com o naipe de cordas onde o tipo de ataque e acentuações (stacatto com tenuta, buscando uma sonoridade com ataques curtos e soltos, porém bem marcada), será determinante para alcançar o efeito percussivo do desenho. Os blocos de acordes são transformados em linhas para cada instrumento (o que gerou algumas linhas cromáticas) fazendo com que os blocos de acordes surjam do resultado final de todas as linhas.

Ex 47a)- partituras de piano- (c. 36 e 37)

Ex 47b)- partitura de orquestra- (c.36 e 37)- desenho da simetria nas cordas

Para contribuir com a idéia da contraposição dos acordes, nos apoiamos em Ravel<sup>53</sup> mais uma vez, no sentido de manter pelo menos a idéia dos movimentos alternados através de algum instrumento dentro do instrumental disponível que possua uma topografia parecida. No nosso caso, utilizamos um dos teclados da percussão (vibrafone), que entra nesta terceira seção com a intenção de articular senão acordes, pelo menos intervalos que forneçam a possibilidade de criar um movimento espacial parecido com o do piano.

Além do vibrafone, a percussão se faz mais presente neste trecho com a entrada do pandeiro e tambor, pois nesta seção a estrutura rítmica de marcha sugere um momento de maior efeito percussivo. Provavelmente, Villa-Lobos se tivesse composto esta obra para orquestra daria um tratamento percussivo de maior relevância neste trecho que sem dúvida é instigante no que se refere à estrutura rítmica. Entretanto, a partir de que nos propusemos a confeccionar uma orquestração, e não um arranjo ou adaptação, nem paráfrase, nos comprometemos a cumprir um procedimento característico deste tipo de reelaboração. Assim, nesta seção a orquestração com a percussão apresenta seu momento de maior interferência, onde, no entanto busca encontrar um equilíbrio para interferir, porém de forma discreta. Nesse sentido, procuramos um instrumental de sonoridade mais leve, com timbres predominando o registro médio agudo, onde o pandeiro de fato articula o ritmo de marcha com acentos deslocados dos tempos fortes, apresentando uma parte independente, e o tambor vem para reforçar dobrando ritmos presentes na estrutura original.

Nesta I parte da seção a estruturação é mantida então pelas cordas e percussão desenvolvendo o acompanhamento e os metais predominam na linha melódica do terceiro tema. Vale comentar ainda que o registro que havia sido ampliado na II parte, (flauta soando 8ª acima), volta nesta III seção a soar na mesma tessitura do original. Ou seja, aqui houve uma quebra nas relações internas da obra em relação ao original. Entretanto, isso passa despercebido na escuta, pois esta III seção é tão mais densa do que a segunda que o espaço sonoro acaba sendo preenchido pela diversidade tímbrica.

Na II parte da seção (c. 46 a 49), vimos na análise que ocorre uma quebra da simetria na construção estrutural do trecho. A estrutura rítmica de marcha desaparece momentaneamente trazendo um trecho no qual a harmonia tonal tem predominância, e a

---

<sup>53</sup> - No segundo capítulo, vimos na orquestração da Pavane, que Ravel, utiliza-se da harpa para manter também uma idéia de movimentos arpejados, peculiares ao piano que fluem também com naturalidade na harpa.

construção desta parte confere aos aspectos melódicos e harmônicos, maior relevância. A partir deste trecho começa o momento de clímax da obra criando maior dramaticidade através da harmonia, e com o volume de dinâmica ampliado. O percurso da orquestração busca cumprir o mesmo caminho estrutural da partitura original trazendo a partir desta parte uma orquestração mais densa onde a orquestra soa praticamente completa. As cordas que vinham fazendo o desenho rítmico do acompanhamento rompem com este desenho e dobradas com as madeiras fazem o percurso melódico. O contraponto em acordes arpejados em quiálteras, feito pela mão esquerda na partitura de piano (uma das variações do desenho em contraponto do c. 31), vem nos metais, cumprindo também sua função de unidade através do timbre, como mostramos nos exemplos acima. A percussão também é interrompida, permanecendo somente o pandeiro com alguns fragmentos do ritmo de marcha, como mostra o exemplo abaixo:

Ex. 48)- (46 a 49)

Na III parte (c.50 a 64) da terceira seção, a fusão ou sobreposição das duas idéias de estruturação simétricas anteriores, ou seja, a simetria originada pela contraposição de teclas brancas e pretas juntamente com a idéia de simetria translacional, (repetindo e transpondo fragmentos de frase) como vimos na análise, é realizada na orquestra através da fusão da sonoridade entre os naipes.

O desenho simétrico da contraposição de teclas brancas e pretas feito anteriormente pelas cordas, I parte da seção, passa a ser realizado na III parte da seção

pelas madeiras juntamente com o retorno do vibrafone, pandeiro e tambor. As cordas que tiveram o desenho do acompanhamento interrompido pela ruptura da simetria e entraram com um desenho melódico, II parte da seção, continuarão com os fragmentos deste desenho melódico na III parte, apoiadas pelos metais. A entrada dos metais neste trecho surge tanto para ajudar a adquirir um maior volume de dinâmica quanto para fundir melhor a sonoridade geral de toda a seção.

Ex. 49)- fusão das idéias simétricas na III parte da terceira seção -(c.50 a 52)

Nos compassos 53 a 55, ocorre uma repetição literal, com uma mudança somente no arpejo do final do desenho (c.52) e (c.55). A partir do compasso 56, ocorre uma variação dos compassos anteriores, uma transposição para um intervalo de 5ª abaixo



na partitura original, no entanto na orquestração, a transposição acontece uma quarta acima, pois optamos por realizar o desenho uma oitava acima do original, (flauta e I violinos). Estes dois instrumentos podem realizar melhor esta passagem, compassos (c. 56 a 59), soando uma oitava acima, acompanhando a natureza de cada instrumento, pois, é provável que não consigam manter a força que o trecho ainda pede neste registro médio (para flauta e violino), e ainda com a linha descendente, como mostra o exemplo abaixo:

The image displays a page of a musical score for orchestra, covering measures 56 to 59. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Part 1 (Fl. I) and Part 2 (Fl. II). Both parts play a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Ob. (Oboe):** Part 1 (Ob. I) and Part 2 (Ob. II). Both parts play a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Cl. (Clarinet):** Part 1 (Cl. I) and Part 2 (Cl. II). Both parts play a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Bsn. (Bassoon):** Part 1 (Bsn. I) and Part 2 (Bsn. II). Both parts play a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Hn. (Horn):** Part 1 (Hn. I) and Part 2 (Hn. II). Both parts play a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Tbn. (Trumpet):** Part 1 (Tbn. I) and Part 2 (Tbn. II). Both parts play a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- B. Tbn. (Baritone Trumpet):** Part 1 (B. Tbn. I) and Part 2 (B. Tbn. II). Both parts play a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Perc. (Percussion):** Part 1 (Perc. I) and Part 2 (Perc. II). Both parts play a rhythmic pattern with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Tri. (Triangle):** Part 1 (Tri. I) and Part 2 (Tri. II). Both parts play a rhythmic pattern with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Pan. (Pandeiro):** Part 1 (Pan. I) and Part 2 (Pan. II). Both parts play a rhythmic pattern with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Vib. (Vibraphone):** Part 1 (Vib. I) and Part 2 (Vib. II). Both parts play a rhythmic pattern with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Vln. I (Violin I):** Part 1 (Vln. I I) and Part 2 (Vln. I II). Both parts play a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Vln. II (Violin II):** Part 1 (Vln. II I) and Part 2 (Vln. II II). Both parts play a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Vla. (Viola):** Part 1 (Vla. I) and Part 2 (Vla. II). Both parts play a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Vc. (Violoncello):** Part 1 (Vc. I) and Part 2 (Vc. II). Both parts play a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mp*.
- Cb. (Contrabaixo):** Part 1 (Cb. I) and Part 2 (Cb. II). Both parts play a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *mp*.

Ex. 50) -III parte da terceira seção- transposição uma 4ª acima dos compassos anteriores-(c. 56 a 59)-

A partir daqui, foi visto na análise que o trecho vai sendo diluído através de indicações literais de *rallentando*, *cedendo*, e ainda com o desenho dos acordes em contraposição sendo transformado no desenho do segundo ostinato, como comentamos na

análise. A orquestração busca caminhar aliada à estrutura composicional reduzindo a participação dos metais e reduzindo também a dinâmica do desenho dos acordes contrapostos agora feito pelas madeiras que se transforma no desenho do segundo ostinato e que irá permanecer nas madeiras, pois quando surgiu a primeira vez também foi realizado por estes mesmos instrumentos.

#### **Quarta seção**

##### *Timbre*

Praticamente idêntica a primeira, (tema A), a orquestração desta última seção trouxe ainda uma variação de timbre para a linha melódica que agora é feita pela clarineta com o dobramento da flauta e ainda com pequenos apoios da trompa. Uma curta intervenção da percussão no final da seção feita somente com o intuito de trazer na lembrança o timbre de percussão.

Vale ainda comentar a realização do acorde final, como foi visto na análise, este acorde traz uma proposta a partir da ressonância de uma sonoridade agregada. Para a orquestração desta finalização coube a clarineta realizar o desenho melódico em forma de arpejo. Entretanto para que se obtenha a ressonância deste arpejo, que no piano acontece através do pedal, optamos por fazer um ataque do acorde nas cordas e no vibrafone. Entretanto, o ataque das cordas vem na mesma arcada, com o intuito de soar mais como um apoio do que como um ataque propriamente dito, junto com o vibrafone, que de fato traz um ataque, porém suave com a dinâmica em *piano*, (*p*). O acorde permanecerá enquanto durar a arcada e a sustentação do pedal do vibrafone, deixando somente a clarineta soar a nota da tônica que vai se diluindo lentamente até desaparecer, como mostra o exemplo a seguir:

Clarinet in B $\flat$  *rápido* *ff* *p* *sumindo*

Vibraphone *p*

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass *p*

Ex. 51)- acorde final

### *Considerações finais.*

O *Choros 5* revelou ser uma obra estimulante em termos de orquestração por trazer em sua estrutura uma construção feita a partir da sobreposição de idéias independentes que sugere uma escuta diversificada em termos de timbres.

Através da análise vimos que embora a obra traga idéias e elementos distintos e independentes ela é bastante concisa em termos de elementos estruturais trazendo nas variações, um dos princípios de construção, pois vimos que diversos elementos surgem a partir da transformação de outros.

É interessante comentar que não só a análise revelou dados importantes para a orquestração como também o contrário. Ao confeccionar uma orquestração percebemos na prática que o timbre é a principal ferramenta de manipulação deste tipo de reelaboração musical. Neste trabalho ele foi responsável por marcar temas, trechos, elementos de unidade, produzir “elementos novos”, além de provocar alterações em outros aspectos como sonoridade e textura, por exemplo.

A textura irá depender de como os timbres estão sendo manipulados, assim como a sonoridade. No trecho inicial, (introdução), podemos dizer que a textura foi

claramente ampliada em relação ao original com o aumento do número de vozes soando juntos, porém buscando aproximar-se da sonoridade original.

As articulações e acentos também estão ligados ao timbre, porém no caso destes aspectos, eles são responsáveis por afetar o timbre e não o contrário, como acontece com a textura e sonoridade. Nesta orquestração podemos dizer que foram utilizados com liberdade buscando trabalhar com as diversas possibilidades sonoras de cada timbre individual e em conjunto. No tema B, por exemplo, prevaleceram estes aspectos, pois como comentamos as articulações em *pizzicattos* (*pizz.*), foram fundamentais para alcançar a sonoridade desejada. Em outros momentos, por exemplo, no segundo ostinato, ocorreram mudanças em relação ao original como *staccattos*, onde não havia nenhuma indicação de fraseado, ou ainda no tema C, acentos como *tenuta* e *staccattos* para manter um efeito percussivo. Estas mudanças provocadas pelos tipos de articulação e acentuação são mudanças relevantes ocorridas dentro da orquestração.

A dinâmica é diretamente afetada, pois ela é fundamental para adquirir a textura e sonoridade que se deseja alcançar, ou seja, ela se torna uma ferramenta importante para a textura e sonoridade. Assim, sofre muitas transformações no sentido de adaptar e equilibrar a sonoridade da orquestra tanto em relação a si própria, (com questões intrínsecas à orquestração) como em relação à obra original.

Por fim, podemos comentar que ao confeccionar uma orquestração, percebemos na prática que ela está tão ligada ao aspecto interpretativo, quanto ao aspecto estrutural. Embora ela se utilize dos mecanismos da composição e da estruturação, a orquestração busca mostrar possibilidades de interpretação.

## Capítulo IV

### *Conclusão*

O objetivo principal deste trabalho foi realizar um estudo das práticas de reelaboração musical as quais estamos denominando como aquelas que manipulam um material pré-estabelecido com um maior ou menor grau de interferências podendo gerar categorias distintas (transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase).

Assim, partimos para o seguinte percurso:

CAPÍTULO 1- Neste capítulo foram abordadas questões teóricas históricas e estéticas acerca das práticas de reelaboração musical discutindo sua importância e utilização, além de buscar também em outras áreas (literatura), um suporte teórico.

CAPÍTULO 2- A partir da observação e reflexão teórica nas obras de referência, artigos, textos, entre outros, realizamos uma observação prática através de repertório específico. Observamos no capítulo 2, como se procedem estas práticas que são abordadas teoricamente, de maneira geral, como sinônimas, mas que na prática apontavam para a possibilidade de existir procedimentos diferentes classificando os diversos termos em categorias distintas.

CAPÍTULO 3- No terceiro capítulo nossa proposta foi realizar no sentido de confeccionar uma das categorias de reelaboração musical. Assim, buscou-se através da orquestração do *Choros 5* de H. Villa-Lobos observar de que forma poderiam ser aplicados na prática os procedimentos observados no capítulo anterior. Embora traga análises, além de discussões teóricas, este capítulo privilegiou a abordagem prática.

Ao longo deste trabalho pudemos acompanhar a amplitude do tema que abrange as práticas denominadas aqui como reelaboração musical. Observamos que essas práticas sempre aconteceram em todos os períodos da música, porém as transformações internas da música bem como as modificações sofridas no conjunto de condições culturais

sociais e estéticas vêm conduzindo a diferentes posturas em relação a essas práticas. A partir do nosso questionamento inicial acerca de qual tem sido o lugar delas dentro da vida musical erudita, podemos concluir que elas oscilam, transformam-se, de acordo com o momento histórico e seu conjunto de características. Sendo assim, as práticas de reelaboração musical estão em constante transformação, demonstrando a capacidade de manterem-se contemporâneas e atualizadas em relação a um determinado contexto.

Pudemos acompanhar momentos distintos sofridos pelas práticas de reelaboração, como, por exemplo, um primeiro momento que abrange toda a renascença, barroco, e parte do período clássico, onde arranjar, transcrever, adaptar, entre outras, eram práticas absolutamente cotidianas e presentes na vida musical. As pessoas se apropriavam das obras umas das outras com certa naturalidade. Ao longo do sec. XIX ocorre uma super valorização dessas práticas. A partir desse momento, é possível perceber como a vida musical sofreu transformações de enormes proporções. Com o aumento da população e o crescimento da burguesia, o público musical que antes era restrito a cortes e palácios, durante o decorrer do século estende-se a outras classes sociais aumentando o público em número, principalmente nos grandes centros. O comércio e as edições de músicas fizeram progressos consideráveis para satisfazer a demanda de um mercado cada vez mais amplo. Michael Chanan (1994: 26) confirma essa expansão do mercado da música comentando ainda que a cultura comercial burguesa promoveu a função do músico amador tanto em casa, em família, como também em lugares públicos. Esse músico amador que surge no século XIX produzia um tipo de música que foi denominada por Roland Barthes como “Música Prática”.

Importante ressaltar também outro aspecto que estava diretamente ligado ao músico amador, à “música prática” e às edições de partituras influenciando largamente o crescimento de todo o comércio musical ao longo do séc. XIX foi a melhoria na construção dos instrumentos musicais principalmente o piano vertical, um instrumento fundamental para o desenvolvimento musical naquele momento. A expansão do piano serviu para promover uma das aventuras comerciais de maior sucesso na época que foi a música de salão ou a sucessão de arranjos de óperas e sinfonias, segundo Chanan (ibid:28). Assim, o piano vertical, um elemento importante para a difusão da música no sec. XIX promoveu a expansão da “música prática” que por sua vez, estimulou a prática de arranjos, transcrições, reduções, etc., de obras sinfônicas ou árias de óperas, tornando essas práticas supervalorizadas.

Até aquele momento, as práticas de reelaboração que seguiam seu percurso juntamente à composição e interpretação tendo uma aplicação corrente na vida musical, passam a tornar-se práticas supervalorizadas. No entanto, o excesso de arranjos sentido na ópera provocou desgastes nas práticas de reelaboração, pois de certa forma levava as obras a uma “popularização” justamente quando o novo sentido de “obra” começa a se estabelecer, ganhando apoio através dos ideais românticos no séc. XIX. Pudemos acompanhar então que no instante em que o arranjo se torna supervalorizado, começa a acontecer seu declínio que irá marcar um momento contrastante ao anterior.

É importante comentar que a noção de “obra” como conhecemos hoje, independente de sua execução e subsistindo por ela mesma, torna-se durante o século XIX uma espécie de idéia reguladora. Na medida em que esse conceito de “obra” musical se estabelece, começa a surgir uma mudança em relação ao sentido de originalidade na música, ocorrendo certa mudança também na escuta. As primeiras leis de direitos autorais foram contribuindo pouco a pouco para a afirmação crescente de um “dever de verdade”, ou “direito de nome” que já vinha acontecendo na literatura e no teatro e começam a adentrar os domínios da música. A partir daí deixa emergir o ideal moderno de “obra” juntamente com uma série de critérios que vem se infiltrando em nossas escutas. Essa noção de “obra” que avança pelo século XX, muitas vezes na condição de “obra-prima”, “inviolável”, “perfeita e definitiva”, buscando uma execução “correta”, esbarra nas práticas de reelaboração musical conduzindo a desdobramentos que abrangem aspectos como originalidade, funcionalidade e direitos de autoria.

Para abordar estes fatores nos apoiamos na perspectiva do musicólogo Peter Szendy que vem refletindo sobre essas práticas e foi fundamental para a realização deste trabalho. Szendy nos mostrou que um arranjo ou uma transcrição não tem que necessariamente cumprir uma função, sendo visto como substituto de um original. Para ele, o arranjador, orquestrador, etc., é um músico que escreve sua escuta mais do que descreve, (como a crítica). Szendy vê o arranjador como alguém que assina suas próprias escutas de uma obra (Szendy, 2001: 54). Ou seja, poderíamos dizer que as práticas de reelaboração musical podem funcionar como uma espécie de crítica musical, sendo vistas como novas formas de escuta e de interpretação de um mesmo discurso musical.

Da mesma forma, Sciarrino e Busoni deram contribuições imprescindíveis ao abordar as questões que envolvem a originalidade na música que começa a aparecer a partir da noção de “obra”, mostrando como as idéias ou temas, vão sendo incorporados, transformados, variados, ao longo da trajetória da composição musical.

Assim, as práticas de reelaboração musical chegaram ao século XX numa condição estabelecida por diversos fatores que afetaram e influenciaram sua utilização: as questões de direitos de autoria que têm tornado ilegal adaptar e arranjar trabalhos musicais considerados propriedade de um detentor de direitos autorais, sem prévia permissão; a inflação provocada pelo excesso da prática de arranjos e transcrições ao longo do séc. XIX levando a uma saturação dessa especificidade; a reprodução e difusão tecnológica largamente desenvolvida; e ainda, o interesse por execuções autênticas da música do passado. Esses fatores acabaram, cada um à sua medida, influenciando atitudes em relação às práticas de reelaboração que contribuíram para sua desvalorização.

De qualquer forma, podemos concluir que as práticas de reelaboração musical sempre aconteceram independentemente das tendências ou posicionamentos estéticos relativos a determinados períodos da história. Tanto em momentos favoráveis tendo como representantes, por exemplo, nomes como os de Liszt ou Busoni, ou em momentos não tão favoráveis representados pelas figuras de Berlioz ou Schoenberg. Embora tenham sofrido certo declínio no início do século XX, como acompanhamos, elas seguiram seu percurso.

Atualmente, poderíamos comentar que existe um movimento favorável às reelaborações musicais, pois é visivelmente crescente o interesse em reflexões teóricas sobre esse tema, como pudemos acompanhar ao longo desse trabalho. Além disso, parece que o momento atual permite novas reinterpretações da música no sentido de que se possa perceber a experiência de uma transcrição ou arranjo como a expansão da música através da transformação do original. Como comentamos no início deste trabalho, a possibilidade de se ter uma escuta dupla, diversificada entre a obra original e a obra reelaborada, nos faz perceber a multiplicidade da realidade musical. A idéia de reelaborar uma partitura original revela uma possibilidade de constante manipulação de um material, de sua transformação contínua, sendo vista como a expansão de uma experiência musical.

Na segunda parte deste trabalho uma experiência de ordem prática, a reelaboração do *Prelúdio n.2* de C. Santoro, desencadeou todo o processo de busca por uma denominação mais específica do tipo ou categoria de reelaboração realizada nesta obra dando origem ao capítulo 2. Que procedimentos foram realizados nesse Prelúdio? Em qual denominação (arranjo, adaptação, orquestração, etc.), esse trabalho se encaixaria de forma mais adequada? Existem diferenças entre esses termos? Nesse trabalho, nossa proposta buscou um aprofundamento nas observações destas práticas na intenção de perceber quais foram e como se deram as diferenças entre elas e se estas diferenças



poderiam ser sistematizadas como conjuntos de procedimentos práticos que marcam ou delimitam uma categoria específica. Levantamos a possibilidade de que diversos termos de reelaboração musical vistos nas obras de referência como sinônimas, poderiam apresentar diferenças na prática. Partiu-se então para uma investigação das reelaborações musicais confrontando teoria e prática. Através de repertório específico observamos que o maior ou menor grau de interferências gera procedimentos distintos que delimitam categorias específicas dentro das práticas de reelaboração. Embora tenhamos acompanhado que na maioria das obras de referência a mesma definição que num dicionário ou enciclopédia específica de música é apresentada como sendo de arranjo, em outro aparece definindo transcrição, por exemplo.

Foram separados seis termos que nos pareciam possuir características comuns a ponto de serem representativos da prática de reelaboração, e ao mesmo tempo, características que os distinguiam entre si: Transcrição, Arranjo, Orquestração, Redução, Adaptação, e Paráfrase. A partir daí buscamos pesquisar tanto nas obras de referência como na observação feita em obras que passaram pelo processo de reelaboração, a possibilidade de apontar determinadas técnicas que especificassem melhor estas categorias.

Partimos para uma busca no sentido de registrar caminhos percorridos por cada uma delas, pois acreditamos que através de exemplos práticos existentes poderíamos observar a partir das escolhas e soluções encontradas nas diversas reelaborações musicais a possibilidade de avançar nas discussões sobre essas categorias. No entanto, vale reforçar que não é nossa pretensão encerrar ou fechar qualquer questão acerca destes termos, muito pelo contrário, nossa intenção foi a de dar início a uma abordagem mais minuciosa de cada um deles para que a partir disso possamos ampliar as discussões e reflexões sobre essas práticas. Pudemos observar que há um longo caminho a ser percorrido na busca de um conhecimento teórico e técnico mais abrangente sobre as práticas de reelaboração musical, pois estas, como vimos, permitem um amplo conhecimento das estruturas internas das obras, contribuindo no processo de compreensão de cada uma delas.

Embora tenha sido difícil determinar especificamente um registro dos caminhos percorridos por cada uma das seis categorias de reelaboração, pois vimos que na prática também ocorrem situações transgressoras, podemos dizer que existem limites mais claros e óbvios entre elas, como também alguns exemplos onde esses limites se tornam mais obscuros. Após percorrermos o caminho das reelaborações musicais vimos que há uma distância considerável entre transcrição e arranjo, ou mais ainda, entre

transcrição e paráfrase. De um lado temos a transcrição buscando estar mais próxima possível do original, enquanto o arranjo e a paráfrase buscam se distanciar. Entre esses dois pontos poderíamos colocar a adaptação musical (sem mudança de linguagem) podendo preencher em parte essa distância. A adaptação poderia então suprir de certa forma esse espaço entre transcrição e arranjo, podendo ser colocadas aqui as obras que foram consideradas como exceção dentro das transcrições, transgredindo para além de seus limites, bem como aquelas que englobadas como arranjo, apresentaram pouca alteração nos aspectos estruturais e também se tornaram exceção.

Especificamente, podemos comentar que as categorias de transcrição, orquestração e redução mantem na medida do possível, uma “fidelidade” ao original, mesmo que transcendam seus respectivos limites criando situações transgressoras. Porém, esforçam-se em reproduzir cada obra da forma mais fiel possível buscando compreendê-las em sua totalidade. Assim, diferem das demais práticas de arranjo, adaptação e paráfrase, onde as transgressões são feitas exatamente para soarem diferente do original, ou seja, não buscam “fidelidade”.

Na *transcrição*, consideramos dois aspectos como limites básicos: é necessário que haja mudança de meio instrumental e, ao mesmo tempo, que se mantenha um alto grau de fidelidade em relação ao original. Isso implica em preservar os aspectos que relacionamos como sendo aspectos estruturais: aspectos formal, rítmico, melódico e harmônico. A mudança de meio instrumental mostrou ser um dos pontos principais de uma transcrição, pois é necessário haver uma coerência na utilização do novo contexto instrumental respeitando as idiossincrasias peculiares a cada novo instrumento. Vimos que ao se transportar para piano, parece que os procedimentos tendem a atingir contornos que avançam além dos limites da transcrição, pelo menos nas obras observadas neste trabalho.

Podemos dizer que as transcrições trazem nos aspectos relacionados como ferramentais a maior interferência, pois em geral elas preservam os aspectos estruturais mantendo-se “fiéis” ao original. Dentre os aspectos ferramentais a mudança de meio irá afetar outros como timbre, sonoridade e textura. Estes também se mostraram importantes ferramentas para a prática de transcrição, pois através deles pode-se manipular a obra original sem alterar os aspectos estruturais. Ou seja, a transcrição permite mudanças na textura que podem transformar um trecho de textura harmônica, por exemplo, em melodia acompanhada, sem alterar aspectos harmônicos ou melódicos e rítmicos.

Na *orquestração* buscamos observar os procedimentos utilizados por autores diversos em um número razoável de obras. Dentre as cinco obras observadas, quatro foram escritas originalmente para piano e depois reelaboradas para orquestra. O piano por ser um instrumento com grandes possibilidades melódico/harmônicas e de variação de textura, se torna bom candidato para ter obras transpostas para orquestra. Assim, observamos que as obras que em geral suscitam o interesse em serem orquestradas, provêm na maior parte das vezes, do piano.

Ravel colocou o timbre em relevo, além de explorar os instrumentos de sopros principalmente em solos individuais. Webern, embora tenha apresentado uma peculiaridade a mais em sua orquestração do *Ricercare*, pois trouxe uma espécie de série tímbrica como elemento de estruturação da orquestração, manteve-se dentro dos procedimentos da orquestração, ou seja, buscando fidelidade em relação aos aspectos estruturais, sem acrescentar ou tirar uma nota sequer. Entretanto, vimos que a orquestração tem em seu aspecto textural uma ferramenta fundamental, pois permite a manipulação de elementos que podem provocar transformações bastante significativas. Também poderíamos comentar que a harpa pode exercer uma participação estratégica na orquestração, pois muitas vezes soluciona passagens caracteristicamente pianísticas, adaptando-se de forma bastante natural à escrita do piano e ao mesmo tempo, ela provoca uma fusão na sonoridade orquestral, como vimos na *Pavane* e em *Clair de Lune*.

De maneira geral, podemos dizer que a orquestração assim como a transcrição, preserva os aspectos básicos estruturais e explora outros como, timbre, sonoridade, textura, dinâmica, articulação e acentos. Estes aspectos, em geral, são afetados de forma significativa e ainda vale comentar que a dinâmica, articulação de fraseado e acentuação, são aspectos que em geral são trabalhados com certa liberdade, até para poderem se adaptar ao novo meio instrumental. Também a altura, no sentido de registro e tessitura mostrou-se um aspecto suscetível de manipulação, pois permite explorar e ampliar a extensão sonora das obras dentro do instrumental da orquestra.

As orquestrações, assim como as transcrições podem realçar determinados elementos que estão presentes de forma mais subjetiva, na obra original e que acabam sendo ressaltadas através da manipulação do timbre ou da textura.

Nas práticas de *redução* vimos que elas também buscam manter os aspectos estruturais como forma, ritmo, melodia e harmonia preservados, assim como nas categorias anteriores (transcrição e orquestração), ou seja, este é um dos objetivos.

Pudemos concluir que as reduções são como as orquestrações, só que no percurso inverso. Não existe transcrição de orquestra para piano, assim como não existe transcrição de piano para orquestra. Ambas são respectivamente redução e orquestração, por serem bem específicas quanto ao meio instrumental para o qual uma obra pode ser transportada. Dessa forma, as “transcrições” de Liszt, das sinfonias de Beethoven, assim como a reelaboração de Ladislav Kun da obra *L’Après midi d’un faune*, ambas denominadas como sendo transcrições pelos próprios autores das reelaborações, neste trabalho foram classificadas como reduções. No entanto, podemos dizer que naquele momento não se pensava nessas práticas de forma específica como estamos acompanhando atualmente.

Vimos que ao pensar numa redução, o que se busca de fato é reduzir o timbre, o número de instrumentos e/ou instrumentistas. Se porventura ocorrer a omissão de algum desenho ou elemento, em geral, isso acontece em virtude de questões técnicas instrumentais. Assim, as reduções se caracterizam como um tipo de prática bastante complexa e que possui subcategorias de acordo com suas especificidades: a redução pode ser uma redução de orquestra sinfônica para orquestra de câmara, por exemplo, ou pode ser uma redução mais específica quanto ao meio, no caso, as reduções para piano, que podem ser: redução para piano e redução com piano.

Pudemos concluir também que embora muitas reduções só existam com a função de substituta de um original, como as reduções de óperas que cumprem a função de viabilizar ensaios com cantores, por outro lado, determinados trechos destas óperas (árias), podem tornar-se independentes em relação ao original, com isso, saem de seus contextos originais ganhando mais autonomia.

Parece que o que move a realização de uma redução hoje em dia, sem ser aquela que é produzida com intuito de agilizar os ensaios com cantores, é o desejo de executar, interpretar determinada obra a partir de seu instrumento, ou de sua escuta, ou seja, parece que o aspecto interpretativo predomina. Nesse sentido, podemos dizer que a redução traz mais um ponto em comum com a transcrição.

Nos procedimentos de *arranjo* observamos cinco obras que foram a princípio relacionadas dentro desta categoria. Destas cinco obras, somente duas puderam ser de fato classificadas como arranjo: *Carinhoso*-arranjo de Radamés Gnattali e *I can’t get nosatisfaction* - arranjo de minha autoria. Como vimos, estas práticas manipulam os aspectos estruturais de forma elaborada. Além disso, vimos que podem despontar como parte desses procedimentos, elementos novos que surgem como trechos construídos pelo

arranjador como se fosse um improviso, ou solo, o que ocorreu nas outras três obras (*Ave Maria* de Bach/Gounod, *Prelúdio n. 2* de Claudio Santoro, *Op.11, n.2* de Schoenberg). Nestas, embora também manipulem de alguma forma, um ou outro aspecto estrutural, afinal, foram inicialmente selecionadas como práticas de arranjo, as alterações produzidas transgridem de alguma maneira os procedimentos do que estamos considerando como arranjo, pois ou avançam para além da prática de arranjo (*Ave-Maria*), ou não chegam a afetá-las de maneira mais incisiva, (*Prelúdio n.2 e Op.11, n.2*) a ponto de serem consideradas como tal.

Pudemos ver também que os aspectos, formal e harmônico são em geral, os mais afetados na categoria de arranjo. É comum o arranjador criar introduções, pontes ou conclusões, bem como fazer modulações em determinados trechos propiciando com isso maiores possibilidades de manipulação do material original.

Também é comum ocorrer mudança de gênero, poderíamos inclusive colocar que hoje em dia parece que o arranjo favorece uma passagem que transita entre a música popular e a música erudita. Não que as outras categorias estudadas também não permitam essa mudança de gênero. Porém, vimos no tópico referente à prática de arranjo que existia um tipo de prática acontecendo na música de concerto com a intenção de “facilitar” sua execução ou popularizar sua escuta, assim como um tipo de prática responsável por criar uma linha de atuação envolvendo o processo inverso, o de elevar a música popular tornando-a mais elaborada. Dessa forma, o arranjo parece ter encontrado nessa transição de gêneros um espaço favorável para sua realização. Entretanto, é preciso comentar que as fronteiras entre determinadas vertentes da música popular e da música erudita são ambíguas, com seus limites indefinidos, parecendo necessitar de novos contornos.

A categoria de *adaptação* musical nesse trabalho foi dividida em dois tipos: adaptações com mudança de linguagem as quais se subentende que as transformações são maiores; e adaptações sem mudança de linguagem que se assemelham à categoria de arranjo. A diferença é que as alterações pelas quais as obras passam, nos aspectos estruturais e/ou ferramentais, podem ser pequenas alterações, além do que, são sempre adequadas em relação a algo específico, como, por exemplo, o público a que se destinam, ou a um determinado instrumento, características essas que não se fazem necessárias na prática de arranjo.

Inserimos nesta categoria algumas obras que foram a princípio selecionadas em outras categorias e colocadas como exceção, pois estas permitiram pequenas



Os algarismos romanos (Ia; Ib e II) estão representando os tipos de transformação que um original poderia passar. Assim, as reelaborações podem estar divididas em dois tipos: com maior fidelidade (Ia)- (transcrição/orquestração/ redução); formando o grupo das semelhanças, e com menor fidelidade (Ib)- (arranjo/adaptação) formando o grupo das diferenças. O outro grupo (II) representado pela paráfrase observamos que também poderia estar inserida no grupo das diferenças, pois manipula os aspectos estruturais, porém avança ainda mais os limites transcendendo para além das práticas de reelaboração, sendo consideradas neste trabalho como práticas de reescritura musical.

Este foi outro ponto interessante do trabalho, pois inicialmente pensávamos (como nas obras de referência) que os termos reelaboração e reescritura seriam sinônimos. Dessa forma, através da observação de determinadas obras pudemos perceber um limite existente nos procedimentos técnicos entre as duas práticas musicais. Vimos que embora ambas partam de um material pré-estabelecido, podendo ser vistas como procedimentos de variação, elas traçam percursos distintos onde a reescritura busca produzir uma nova obra, busca originalidade, ao passo que a reelaboração embora busque autenticidade, não busca originalidade, é como se ela se dobrasse sobre si mesma. Assim, a *Ave-Maria* de Bach/Gounod, bem como o *Carinhoso* de Cyro Pereira, saem dos domínios da reelaboração musical podendo estar mais bem inseridas nas práticas de reescritura musical.

De maneira geral, podemos concluir que a textura é o aspecto que mais sofre alterações tanto nas reelaborações com maior grau de fidelidade quanto nas práticas com menor grau, onde ocorre maior manipulação do material original. É um aspecto que sempre será alterado toda vez que houver prática de reelaboração. A manipulação da textura praticamente serve como um tipo de “técnica” para a prática de reelaboração musical como se fosse uma possibilidade de manipulação da arquitetura sonora. Com isso, pode-se fazer realçar determinados elementos. Dessa forma, podemos dizer que a textura é uma das principais ferramentas para as práticas de reelaboração musical.

Na introdução deste trabalho, colocamos que timbre e textura poderiam apresentar algum entrave para as práticas de reelaboração, pois atualmente são aspectos considerados fundamentais na estruturação das obras. Entretanto, podemos concluir que estes aspectos mesmo tendo se tornado elementos importantes na estruturação das obras, podem apresentar a possibilidade de se buscar em outras formações os mesmos princípios

do original, ou seja, de se preservar num outro meio, o equilíbrio e as propostas do original.

Os aspectos ferramentais estão presentes em praticamente todas as reelaborações (mais fiéis e menos fiéis), e quando ocorre mudança de meio, esta afeta todos os demais aspectos. Quando não ocorre, aspectos como timbre, mantêm-se mais preservados em relação ao original.

Assim, podemos concluir, após toda essa pesquisa, que as práticas de reelaboração musical diferem entre si, ou seja, é possível perceber procedimentos distintos entre as diversas categorias mesmo que eles muitas vezes não sejam tão óbvios. Dessa forma, as obras de referência precisam de atualização quanto à conceituação dessas categorias, pois na época em que muitas dessas reelaborações foram realizadas, bem como no momento em que diversos verbetes foram escritos, não se pensava nestas práticas de forma específica como estamos presenciando hoje em dia.

No terceiro capítulo, nossa proposta foi escolher uma das categorias observadas anteriormente para realizar uma reelaboração musical no sentido de pesquisar na prática como poderiam ser aplicados os procedimentos observados no segundo capítulo. Poderíamos dizer que este terceiro capítulo surge como uma espécie de conclusão do trabalho, onde pôde ser aplicada na prática toda uma observação teórica. Assim, foi escolhida a obra *Choros 5* de H. Villa-Lobos para a realização da prática de orquestração. Essa obra já traz em si elementos que estimulam a realização de uma reelaboração, pois apresenta em sua estrutura uma construção feita a partir da sobreposição de idéias independentes que sugere uma escuta diversificada em termos de timbres. Dessa forma, como sugeriu Szendy, esta orquestração foi nossa escuta de Villa-Lobos, ou nossa interpretação orquestral da obra surgindo como uma conclusão musical.

Através da análise vimos que embora a obra traga elementos distintos ela é concisa em termos de elementos estruturais trazendo nas variações, um dos princípios de construção, pois vimos que diversos elementos surgem a partir da transformação de outros.

É necessário comentar que essa orquestração foi realizada dentro dos registros feitos no tópico referente à orquestração, ou seja, procuramos ser absolutamente fiéis ao discurso original, sem tirar nem acrescentar nenhuma nota ou elemento novo embora esses tenham surgido da manipulação dos aspectos ferramentais.



Percebemos na prática que o timbre é a principal ferramenta de manipulação deste tipo de reelaboração musical. Neste trabalho ele foi responsável por marcar temas, trechos, elementos de unidade, produzir “elementos novos”, além de provocar alterações em outros aspectos como sonoridade e textura, por exemplo.

A textura irá depender de como os timbres estão sendo manipulados, assim como a sonoridade. No trecho inicial, (introdução), podemos dizer que a textura foi claramente ampliada em relação ao original com o aumento do número de vozes soando juntos, porém buscando manter a mesma densidade da sonoridade original.

As articulações e acentos foram aspectos usados com liberdade de manipulação em relação ao original, pois vimos no tópico referente à orquestração que estes aspectos permitem que se trabalhe com as diversas possibilidades sonoras de cada timbre individual e em conjunto. Também a dinâmica fica diretamente afetada na orquestração, pois ela sofre muitas transformações no sentido de adaptar e equilibrar a sonoridade da orquestra tanto em relação a si própria, (com questões intrínsecas à orquestração) como em relação à obra original.

Como comentamos, ao confeccionarmos uma orquestração, podemos perceber na prática que ela está tão ligada ao aspecto interpretativo, quanto ao aspecto estrutural. Embora ela se utilize dos mecanismos da composição e da estruturação, a orquestração busca mostrar possibilidades de interpretação.

Finalizando essa conclusão é necessário comentar também que a literatura foi fundamental para apoiarmos diversas discussões ao longo do trabalho na tentativa de contribuir para a construção de uma teoria das práticas de reelaboração musical. Partimos do pressuposto de que as práticas de tradução literária e reelaboração musical trazem aspectos comuns a partir de que ambas provêm de um material pré-existente e podem ser vistas como uma nova leitura ou interpretação do original.

Há um longo caminho a ser percorrido, pois certamente essas discussões são muito mais amplas do que pudemos abordar. Também é necessário comentar que nossas definições e conclusões não são regulatórias, apenas indicam um campo em que determinadas reelaborações acontecem. Porém, fica nossa contribuição para que possamos avançar pelo menos num olhar mais atento às práticas de reelaboração musical que, como pudemos acompanhar, são fundamentais na formação de qualquer músico, pois permitem adquirir uma percepção dos mecanismos internos que conduzem ao entendimento global das obras.

Reelaborar uma partitura musical assim como interpretar mostra-nos que uma obra, mesmo que tenha sido composta no passado possui uma estética do presente. Ou seja, ela pode representar através de suas execuções ou reelaborações, elementos da atualidade, confirmando que a música é uma arte em constante transformação, possibilitando novas reinterpretações que permitem constituir uma percepção musical mais abrangente. Reelaborar uma obra nos mostra toda a plasticidade que a música pode alcançar nos colocando frente à perspectiva de uma permanente reconfiguração da experiência musical e conseqüentemente de nossas escutas. Estas podem ser constituídas através de inúmeras possibilidades que operam entre as mais diferentes modalidades do fazer musical.

## BIBLIOGRAFIA

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*- W.W.Norton e Company, Inc. Nova York; 1989

ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores*. Vol. XLVIII; São Paulo; Abril Cultural, 1975, pp 65- 108.

ALMADA, Carlos- *Arranjo*- Editora UNICAMP- Campinas- São Paulo, 2000.

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice nos País das Maravilhas de Lwis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling* - Editora UNESP-, São Paulo, 2006

BARTHES, Roland. *Selected Writings*, ed. Suzan Sontag, Fontana, London 1983.

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

BLATTER, Alfred- *Intrumentation/Orchestration* , New York, Ed. Longman Inc. 1980.

BERLIOZ, Hector- *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, Schonenberger, Lemoine-Paris, 1855.

BERRY, Wallace. *Structural Funtions in Music*. New York; Dover Publications Inc., 1987.

BESSA, Virgínia de Almeida- Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise, In *VI Congresso de La Rama Latinoamericana de La Asociacion Internacional para el Estudio de La Música Popular*, Buenos Aires, 2005.

BOYD, Malcon- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, - Arrangement- Vol I. Macmillan Press Ltda. Londres, 1980.

BRENET, Michel- *Diccionario de la Música- Histórico e Técnico*, Editorial Ibéria S.A. Barcelona, 1981.

BROWN, R.- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Orchestration Vol X. Macmillan Press Ltda. Londres, 1988.

BUSONI, Ferruccio- Valeur de L'Arrangement- Traduzido para o francês por P. Szendy In *Arrangement/Derrangemet*- IRCAM/ L' Harmattan, 2007- Wert der Bearbeitung, In *Von der Einheit der Musik Aufzeichnungen*, Max Hesses Verlag, 1922.

BUSONI, Ferruccio- *Sketchs for a new esthetics of music*- Editora G. Schirmer, New York, 1911.

CAMPOS, Haroldo- *Ideograma, Lógica, Poeisa, Linguagens*- Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo-USP. São Paulo, 1977.

CAMPOS, Haroldo- *Metalinguagem*- Ed. Vozes, Petrópolis, 1967.

CASELLA, A. – *La técnica de la orquesta contemporânea*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1946.

CHANAN, Michael. *Repeated Takes*. Ed. Verso, N. York, 1995.

CHANAN, Michael. *Música Práctica - The Social practice of Western Music from Gregorian Chant*-, Ed. Verso, N. York, 1994.

DARDO, Gian Luigi- *Dizionario della música e dei musicist: Transcrizione*- Editrice-Torinese, Torino, 1984.

DART, Thurston- *Interpretação da Música*, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1990

DAHLHAUS, Carl- *Instrumentação Analítica: o ricercare a seis vozes de Bach na orquestração de Anton Webern*, In *Arrangement/Derrangement*, Szendy- IRCAM- Paris, 2007

DIDIER, Aluizio - *Radamés Gnattali por Aluísio Didier* – Brasiliana Produções artísticas, Riode Janeiro, 1996.

DICTIONNAIRE SCIENCE DE LA MUSIQUE: Techniques, Forms and Instruments, - Ed. Marc Honegger, Bordas, Paris 1976.

DIZIONÁRIO DELLA MÚSICA E DEL MUSICIST: Editore-UTET, Curador-Alberto Basso, Firenze, 1999

DORIAN, F. *The History of Music in Performance*. W.W. Norton e Company. Inc. Publishers, N. York, 1971.

ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA- *Paráfrase*- G. Ricordi ec. Milano, 1964.

FERRAZ, Silvio- *A fórmula da reescritura- III Seminário de Sonologia*, ECA-USP, São Paulo, 2008.

GEIRINGER, Karl- *J.S.Bach – O Apogeu de uma Era*- Jorge Zahar Editor- Rio de Janeiro, 1989.

GUEST, Ian- *Arranjo- Método Prático*-, Editora Lumiar, quarta edição, Rio de Janeiro, 1996

GUÉRIOS, Paulo Renato- *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*- 2ª ed. Edição do autor, Curitiba, 2009.

GROUT, Donald; C. Palisca- *História da Música Ocidental*- Lisboa; Gradiva publicações Ltda, 2001-segunda edição

GROVE – Transcription, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*- Volume XIII- Ed. Stanley Sadie, Macmillan publishers, 1980.

HONEGGER, Marc - *Dictionnaire Science de La Musique: Techniques, forms and Instruments*, Bordas, Paris 1976.

JARREL, Michel- A orquestração como arte de mentir (a respeito dos três estudos de Debussy); In *Arrangement/Derrangement*, Szendy- IRCAM- Paris, 2007

KERMAN, Joseph- *Musicologia*- São Paulo, Editora Martins Fontes, 1987.

KERNAN, Kent e GRANTHAM, Donald- *The technique of orchestration*, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New York, 1983

KOECHLIN, Charles “*Traité de l’Orquestration*” (4 volumes)-, Publisher Eschig- Paris, (1954-9).

KORSAKOV, Rimsky- *Princípios de Orquestracion*, Buenos Aires; Ricordi Americana SAEC, 1947.

LABOISSIÈRE, Marília- *Interpretação Musical: A dimensão recriadora da “comunicação” poética*- São Paulo, Annablume, 2007.

LARROUSE ENCYCLOPEDIA OF MUSIC- Editor Geoffrey Hindley, Published by Hamlyn, London e New York, 1971.

MASSIN, Jean- *História da Música Ocidental*- Editora Nova Fronteira; Rio de Janeiro, 1997.

MORAES, Luciano- *As contribuições de Sergio Abreu através de suas transcrições para repertório violonístico*- Dissertação de mestrado-USP-São Paulo, 2007.

NICOLAS, François- *O Poder e a Glória da Transcrição - a confrontação entre Schoenberg e Busoni-em Arrangement/Derrangement*, Szendy- IRCAM- Paris, 2007

PLAZA, Julio- *Tradução Intersemiótica*- Editora Perspectiva; CNPq, Brasília, 1987.

PEREIRA, V. Flávia- *A Prática da Regência na Música de Câmara Brasileira Atual- um estudo de caso*. Dissertação de mestrado- Rio de Janeiro; UNIRIO, -1997.

PHILIP, Robert. *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance*. Cambridge University Press, N. York, 1992.

PISTON, Walter- *Orchestration*- W.W. Norton e Company, Inc. Publishers, New York, 1955.

POIRIER, Alain- De Bach a Schoenberg: A Transcrição como Forma de Recepção- In *Arrangement/Derrangement*- Szendy- IRCAM- Paris, 2007.

PRADO, Fabio- *O Carinhoso de Cyro Pereira: arranjo ou composição?*- Dissertação de mestrado-ECA-USP, 2009.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música- Edição Concisa*- Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994.

SALLES, Paulo de Tarso.- *Villa-Lobos: processos composicionais*, Ed. UNICAMP-Campinas, 2009.

SHERR, Richard- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, - Paraphrase-Vol XIV, Macmillan Press Ltda. Londres, 1980.

SESSIONS, Roger. *The musical Experience of Composer, Performer, Listener*- Princeton University Press, N. York, Atheneum, 1965. First published by Princeton University Press, 1950.

STRAUSS Joseph- *The Musical Quarterly*, vol.72/3- pg.301-328- Recompositions by Schoenberg, Stravinsky e Webern-, Oxford University Press, 1985.

SUTONI, Charles- *Paráphrases – Liszt/Wagner*- Dover Edition, New York, 1980.

SZENDY, Peter. *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Les editions de Minuit, Paris 2001.

SZENDY, P. *Música Prática- Arrangments et phonographies de Monteverdi à James Brown*, Editions L'Harmattan, Paris. 1997.

SZENDY, P – *Arrangement/Derrangement*- IRCAM, Paris, 2007.

THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF MUSIC-Michel Kennedy, Oxford University Press, USA- 4a ed., 1996.

THEBERGE, P. *Any Sound you can imagine: making music/consuming technology*. Wesleyan University Press, 1997.

THOMPSON, Emily. *The Musical Quarterly Vol. 79, n. 1- Machines, Music, and the quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in América, 1877-1925*, Oxford University Press, 1995.

TRANCHEORT, Francois-René, *Guia da Música Sinfônica*, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990.

WISNICK, J. M. S; SQUEFF, Ê.- *O nacional e o popular na cultura brasileira/ música*. 01. ed. Brasiliense, São Paulo, 1982.

WOLF, D. E ALESSANDRINI, O. - *Os Cinco Prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa*-revista *Per Musici*, n. 16, UFMG- Belo Horizonte, 2007, pp 54-66.

