



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

Pós-Graduação em Música - Mestrado

**Transcrições para piano: histórico e uma proposta de execução
para a mão esquerda de alguns Prelúdios de Chopin**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Lucas Bretas

Marçal Fernando Castellão

Março de 2009

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus pais pelo importante apoio à atividade artística desde a infância.

A todos os meus amigos e colegas que de forma direta ou indireta, me ajudaram nesse processo de desenvolvimento do trabalho acadêmico.

À Banca examinadora Dr^a Miriam Grosman, Dr. Maurício Veloso e ao Dr. Lucas Bretas pela orientação do conteúdo deste trabalho.

Ao Dr. Oiliam Lana pela avaliação do processo de arranjo dos *Prelúdios opus 28* de Chopin.

Ao Professor Adalmário Pacheco pela ajuda na pesquisa de material, disponibilidade e pelas críticas construtivas sobre os arranjos elaborados.

A Edilene e Luana, funcionárias da secretaria de Pós Graduação da UFMG, e à Marli e Marina, Funcionárias da Direção da UFMG por terem sido sempre gentis, pacientes e compreensivas.

A Rachel, bibliotecária, pela disponibilidade e ajuda importante na pesquisa e aquisição de material.

Ao apoio CAPES.

A Frederico dos Santos pelo Valioso suporte no desenvolvimento do trabalho escrito.

Especialmente a Júnia Canton pela ajuda na escolha do tema e suporte na interpretação do repertório.

A Deus por ter colocado todas essas pessoas na minha vida.



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

RESUMO

O presente trabalho apresenta um breve histórico a respeito da transcrição musical desde a Renascença até o século XX e faz uma reflexão sobre a abordagem metodológica dessa prática, em que referências aos transcritores historicamente mais importantes, incluindo vários exemplos para uma comparação, são apresentadas. Um dos objetivos do trabalho é ressaltar a importância e a validade da prática de transcrição musical sendo que, através da elaboração de arranjos para a mão esquerda, pretendemos contribuir para a divulgação desse tipo de execução ao piano. Nesse sentido, uma investigação sobre a prática do piano com a mão esquerda também se faz presente auxiliando o processo de elaboração de transcrição para a mão esquerda de seis prelúdios dos *24 Prelúdios opus 28* de Chopin.



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ABSTRACT

This document presents a brief history about musical transcription since Renaissance up to the 20th century and launches a discussion upon methodological approaches pointing out musical examples of outstanding composers. One of the main issues intends to demonstrate both the importance and validity of musical transcriptions. It intends to contribute to enrich this type of performance through the elaboration of arrangements for the left hand of some of the *Preludes opus 28* by Chopin. An investigation about the performance practice of left hand alone is also done in order to both enhance the process of the transcriptions itself as well as its applications to the transcriptions presented in this document: six of the *24 Preludes opus 28* by Chopin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
Capítulo I. A transcrição musical.....	13
Capítulo II. Abordagens metodológicas do processo transcrição.....	49
Capítulo III. Considerações sobre a execução do piano com a mão esquerda solo.....	74
Capítulo IV. O processo de transcrição de seis dos 24 Prelúdios opus 28 de Chopin.....	79
Capítulo V. Considerações finais.....	104
Referências Bibliográficas.....	108
Anexos.....	112

INTRODUÇÃO

A prática do piano somente com a mão esquerda começa de fato, no século XX¹. Existem alguns fatores que contribuíram para o surgimento e desenvolvimento dessa prática, entre os quais podemos citar os problemas que impossibilitam a pessoa de tocar o instrumento, o objetivo de melhorar o desempenho técnico-musical da mão esquerda, questões anatômicas que privilegiam a performance solo da mão esquerda em relação à direita, e mais no final do século XX, o interesse no aspecto artístico dessa prática. As primeiras obras originais oriundas de grandes compositores como Ravel, Prokofiev e Bártok foram dedicadas ao pianista Paul Wittgenstein que, infelizmente, perdeu o braço direito na II Guerra Mundial. Além de casos radicais como o do pianista citado, alguns problemas motores em decorrência de excessos no estudo também se relacionam à prática com a mão esquerda. Segundo João Gabriel Fonseca, professor da Faculdade de Medicina e da Escola de Música da UFMG, aproximadamente 94% (noventa e quatro por cento) dos músicos profissionais ou amadores tem ou já tiveram algum tipo de problema de saúde relacionado aos seus instrumentos:

dores no pescoço, mãos, costas e antebraços além de tremores e dormências que podem evoluir para a distonia focal, um distúrbio que provoca movimentos involuntários e incontroláveis e impedem a pessoa de tocar (Fonseca, WWW.medicina.ufmg.br/noticias).

Atualmente um dos problemas mais sérios relacionados à atividade musical é a distonia focal que, segundo Lima (2007), ~~afeta~~ afeta geralmente a mão esquerda do violinista e a mão direita do pianista+. É interessante notar que essas são as mãos que desempenham uma atividade mais complexa e, de maneira geral, os problemas relacionados a elas decorrem principalmente de tensões, má postura e dos excessos tanto pelo aspecto físico quanto pelo emocional. No caso específico do pianista, são os problemas que incapacitaram a mão direita de executar, por

¹ Segundo Brofeldt (2008), a prática de piano com a mão esquerda começa logo após a invenção do pedal *sostenuto*, portanto no final do século XIX. No entanto, podemos contar muito poucas obras desse período.

dos movimentos, que mais proporcionaram o e com apenas uma das mãos. Na atualidade, encontramos muitos casos de grandes intérpretes que, em decorrência desses problemas citados, interromperam suas carreiras de pianista e embarcaram em outro universo como o da prática de composição ou regência ou continuaram a tocar piano somente com a mão esquerda².

No entanto, a prática com apenas uma mão não é motivada apenas por problemas relacionados à atividade motora. Existe uma pequena parcela desse repertório que visa o aprimoramento técnico-musical da mão esquerda como, por exemplo, dois dos cinco estudos de Brahms (que são para mão esquerda) sendo o último uma transcrição da famosa *Chacona da Segunda Suíte para violino solo* de Bach³. Autores como Lewenthal (1972), Cathey (2000) e Hans Brofeldt (2008) consideram a mão esquerda mais anatomicamente adaptada para a prática solo em relação à mão direita. Segundo eles, a mão esquerda é considerada mais forte e mais elástica porque é, em geral, menos usada no dia a dia. No entanto, o ponto chave se caracteriza pelo fato de a esquerda poder fisiologicamente desempenhar sozinha melodia, acompanhamento e uma estrutura de baixo: o polegar, dedo forte, responsável pela melodia o quinto dedo para o baixo e os outros dedos para o acompanhamento⁴.

Embora o número de obras dedicadas à prática da mão esquerda seja aparentemente substancial (cerca de 1000 em solo e formações camerísticas), ela não é uma prática muito conhecida e divulgada, além de seu acesso não ser fácil. Por isso, contribuir para a divulgação da prática do piano com a mão esquerda defendendo esse tipo de performance como uma manifestação artística esteticamente válida é um dos objetivos deste trabalho.

² João Carlos Martins e Leon Fleischer são dois dos muitos exemplos encontrados.

³ Existe também uma versão para piano a duas mãos de F. Busoni.

⁴ Essa disposição básica de performance para a mão esquerda pode ser visualizada na transcrição do *Prelúdio opus 28 nº 9*.

iano para mão esquerda foi constituída por meio de transcrição musical. Apesar da importância dessa prática ao longo da história da música preenchendo lacunas no repertório de instrumentos como o violão, viola e contrabaixo além do próprio piano com a mão esquerda, ela foi alvo de polêmicas e controvérsias no século XX. Isso, por certo, estimula o autor desse trabalho a buscar um maior esclarecimento a respeito, iniciando essa investigação através de um traçado de sua história mostrando as diferentes abordagens nos diferentes períodos da história da música.

A escolha do compositor polonês Chopin como objeto desse estudo se colocou pertinente visto que ele foi alvo de muitas transcrições para mão esquerda por parte de diversos musicistas: Leopold Godowsky, Paul Wittgenstein, Hewig McEwen, Frédéric Meinders⁵.

A escolha dos *24 Prelúdios opus 28* de Chopin como objeto do trabalho foi motivada não só pela grande afinidade do autor em relação ao compositor, mas também pelo fato de não ter sido encontrado nenhum trabalho de transcrição sobre a coleção citada. Entre os *24 Prelúdios opus 28* de Chopin, foram escolhidos seis a partir de três critérios: adaptabilidade do material, conteúdo musical e grau de exeqüibilidade técnica do produto final, sem esquecer-se do próprio desafio da adaptação à prática de uma mão àquilo que já não era tarefa simples para ambas as mãos. Em relação à adaptabilidade do material, foram escolhidos primeiramente, prelúdios cuja captura de linha melódica e estrutura harmônica pudesse ser realizada com a menor perda possível de elementos do original. Para esse fim, foram levados em consideração as simultaneidades e espaçamentos da escrita. Em relação ao conteúdo musical, a idéia proposta era a formação de um grupo heterogêneo que pudesse funcionar como uma espécie de

⁵ Wittgenstein adaptou para mão esquerda, assim como Godowsky, alguns *Estudos* de Chopin. Wittgenstein ainda produziu um arranjo do *Scherzo nº 1*. Além deles, outros compositores realizaram paráfrases sobre os *Estudos* como Hedwig McEwen e Frédéric Meinders sendo que esse último tem também adaptações de alguns *Noturnos* e *Mazurkas*.

ligação entre eles.⁶ Para isso, a alternância de também poderia proporcionar mais comodidade da execução. Com essa alternância de movimento pretende-se conseguir um descanso entre as peças de maior virtuosidade (14-18-22) e aquelas que demandam maior esforço físico ao se evitar a fadiga muscular. Nas transcrições desses prelúdios, algumas modificações se fizeram necessárias para evitar o desgaste excessivo e promover uma maior fluência musical, o que nos leva à questão do nível de exequibilidade técnica.

Em relação ao embasamento teórico referente à transcrição musical foram considerados como fontes importantes, trabalhos de Fausto Borém⁷, onde um traçado do percurso histórico de transcrição musical e suas funções são apresentados. As definições de nomenclatura e suas diferenciações entre *transcription* e *arrangement* são aquelas abordadas em verbetes do dicionário *The New Grove* (2000). Entre fontes significativas de apoio podemos ainda citar livros biográficos sobre alguns compositores Bach, Beethoven e especialmente Liszt. Os trabalhos de Alan Walker (1997), Charles Rosen (2000), ambos referentes a Liszt e à transcrição no século XIX.

Como abordagem metodológica referente à adaptação dos 06 prelúdios da coleção *Prelúdios opus 28*, as transcrições para mão esquerda de Godowsky dos *Estudos* de Chopin, sobretudo aquelas onde o transcritor se mantém mais fiel ao original foram a fonte principal. Além de servir como um fator de motivação para o trabalho, os arranjos de Godowsky serviram de importante fonte para idéias e soluções técnicas para a adaptação, fornecendo também, uma idéia geral da execução do produto final. É importante, contudo, deixar claro que os arranjos mencionados de Godowsky representam apenas um norte para adaptação dos

⁶ Pretendemos que a seqüência dos arranjos dos seis prelúdios seja executada sem interrupções.

⁷ Borém, Fausto. Revista *Polifonia*, 1998, volume 2, *Pequena história da transcrição musical*.

Estamos interessados aqui nem nas abordagens nem na intenção de parafrasear os *Prelúdios* de Chopin à sua maneira. Não é do interesse nem é a intenção desse autor interferir na melodia, na estrutura harmônica ou na criação de notas melódicas de passagem como Godowsky frequentemente faz.

Para o embasamento de algumas soluções encontradas no processo de transcrição, recorreremos a obras originais ou a transcrições de obras para piano para mão esquerda, bem como transcrições para piano para duas mãos e principalmente aquelas, oriundas de obras para órgão que, pelos adensamentos de textura, assemelham-se em certos aspectos à prática de mão esquerda no que tange a construções melódicas e harmônicas.

As transcrições de Godowsky sobre os *Estudos* de Chopin, além de fornecer subsídios para as adaptações dos prelúdios, nos fornecem uma idéia da abordagem do seu processo transcritivo através de sua referência em livros ou da análise e estudo direto nas partituras. Achamos interessante confrontar essa visão com a posição oposta defendida por Alfredo Casella (1948).

Embora tenhamos uma diretriz definida sobre a abordagem a ser seguida no processo de transcrição, a apresentação de idéias opostas ou afins serve para desenhar um quadro mais amplo para o leitor sem que haja definição de um melhor ou pior caminho ou uma correta ou incorreta opção. A apresentação de visões divergentes torna-se pertinente e essencial ao mostrar a pluralidade de abordagens provocando reflexões sobre o assunto. Assim, consideramos que os posicionamentos de Anthony Scelba (2001) e Flávio Barbeitas (2000) devam ser mencionados como parâmetros referenciais. Eventualmente, outros trabalhos poderão também servir como material de apoio à discussão aqui proposta.

O presente trabalho divide-se em dois pólos: o primeiro é referente à transcrição musical visando contextualizar a transcrição no cenário musical do Ocidente da

...e constitui o primeiro capítulo. O segundo pólo
...o segundo capítulo, há uma exposição sobre as
diferentes visões dessa prática além de uma análise do processo utilizado na
adaptação. No terceiro capítulo apresentamos algumas considerações sobre a
prática de execução com a mão esquerda. O capítulo IV apresenta o produto final,
ou seja, as transcrições dos seis prelúdios escolhidos com texto explicativo das
soluções e alternativas realizadas. O trabalho termina apresentando
considerações finais revelando uma visão final do trabalho empreendido e as
expectativas do autor tanto em relação às versões dos seis prelúdios para a mão
esquerda quanto às suas expectativas em performance em concerto.

CAPÍTULO I

A transcrição musical

I. 1 Definição e aspectos gerais

A prática de transcrição musical sempre esteve presente na história da música ocidental. Ela foi utilizada por um grande número de compositores e intérpretes dos quais podemos citar Bach, Liszt, Thalberg, Tausig, Busoni, Godowsky e Horowitz. De uma maneira geral, a literatura relativa às transcrições é escassa havendo pouca ou quase nenhuma reflexão sobre esse assunto, principalmente no Brasil. No entanto, esse trabalho se justifica considerando a importância das transcrições ao longo de pelo menos 600 anos.

Achamos necessário que alguns significados relativos à transcrição sejam apresentados para delimitação do assunto. É igualmente necessário abordar a prática de releitura tratada por Almeida (1992) que, no presente trabalho, foi considerada com uma atividade análoga à prática de transcrição musical, mas, na verdade, é muito mais do que isso, podendo ser considerada uma transcrição com algumas especificações que serão abordadas mais adiante. O termo transcrição em inglês *transcription* tem um significado bem amplo podendo abrir caminho em algumas direções que não fazem parte da proposta desse trabalho. Um dos significados relativos às transcrições refere-se à:

cópia de um trabalho musical envolvendo geralmente uma mudança de notação, como, por exemplo, a transcrição de tablatura⁸ para uma pauta ou de várias pautas para uma apenas (Grove, 2001, vl. 25, p. 692).

⁸ Tablatura, sistema de notação vigente no século XIV, em que sistema de letras, algarismos ou outros sinais são utilizados em um diagrama com a função de nortear o executante na produção de uma nota ou acorde em seu instrumento. Outras indicações extras servem para mostrar a duração das notas. Os sistemas mais importantes de tablatura são para teclado e alaúde.

omusicologia referindo-se ao registro de música em forma audível para a forma gráfica por meios eletrônicos ou mecânicos (Grove, 1994: 957). Esse procedimento visa à criação de uma partitura possibilitando o registro de parâmetros como altura, ritmo, dinâmica, articulação entre outros. Esse registro escrito pode ser em notação moderna (com duas ou mais pautas) ou pode ser indicado através da criação de um gráfico sintético que possibilite o entendimento ou sua tentativa mediante o estudo desses parâmetros e do grau de importância de cada um deles em relação ao todo.

Um terceiro significado, segundo Magnani (1989: 155), é a tentativa de transpor uma obra de arte para outro instrumento e outra atmosfera tímbrica, fazendo dessa transposição um novo material de atuação concertística. Nesse caso, a transcrição adquire o mesmo significado de arranjo, do inglês *arrangement*⁹ onde pode haver mudança de um meio sonoro para outro envolvendo diferença no número ou no tipo de instrumentos (sendo mais frequente a redução do número ou a redução de vários instrumentos para piano), na utilização de diferentes estilos de épocas, ou ainda em mudanças de estrutura harmônica melódica formal e/ou de caráter.

De uma maneira geral, esses três significados apresentam como fator comum a mudança de uma situação para outra nova; de certa forma, eles também convergem para a terceira definição, ou seja, uma mudança de uma forma gráfica para outra forma gráfica, uma mudança de um meio sonoro para outro ou a sua transferência para uma forma gráfica e vice-versa. Para o desenvolvimento desse trabalho, foi escolhido o terceiro significado, ou seja, aquele que iguala transcrição

⁹ O significado de arranjo em questão foi extraído do verbete *arrangement* do dicionário *Grove at Musicians*. É importante deixar claro que esse significado difere do usualmente empregado no Brasil onde é usado geralmente na música popular e pode ser considerado como uma nova interpretação, bem livre, em que o novo intérprete se sente à vontade em mudar elementos de melodia, harmonia, tonalidade assim como instrumentação, entre outras conforme a sua intuição e desejo. Essa nova versão não tem o objetivo de ser fiel ao original, mas, ao contrário, busca acrescentar algo com fins de originalidade.

cal apresentado acima. A partir desse ponto, categoria de transcrição musical. Assim, arranjo musical no contexto desse trabalho deve ser considerado como um tipo de transcrição de maior fidelidade que visa à transposição de uma peça de um instrumento para outro, e, nessa transposição, preocupações com as intenções do compositor original estão envolvidas, assim como a resolução de problemas idiomáticos em decorrência desse processo de transposição. Há com essa prática, a preocupação com o lado artístico da música, o que a coloca distante das reduções de partes orquestrais de concertos que tinham finalidades práticas de substituição da orquestra.

Essa escolha se justifica pelas seguintes razões. O conceito dado referente à etnomusicologia não deve ser considerado visto que não estamos, nesse trabalho, tratando de uma cultura ainda não possuidora de formas de registros sonoros e sim de registros sonoros em notação convencional. Por outro lado, também não é do interesse desse trabalho, o tipo de transcrição que esteja restrito ao universo vocal, seja transcrição de um tipo de conjunto vocal para outro, seja pela adição de vozes a um *cantus firmus* (como na música renascentista), seja pela aposição de textos profanos em obras sacras e vice-versa. Nesse trabalho, serão tratadas apenas as transcrições restritas ao campo da música instrumental, e, em caráter especial, aquelas destinadas ao piano solo.

Além disso, as transcrições, objetos desse estudo, são arranjos musicais que possuem objetivos bem delineados: a) são adaptações que tornam possível a execução da obra ao piano apenas com a mão esquerda, seja ela motivada por problemas motores em relação à mão direita ou simplesmente em busca de um desenvolvimento técnico-musical da mão esquerda; b) são arranjos em que elementos de natureza distinta são reorganizados com o objetivo de preservar a

uma mão o que antes era desempenhado por

Nesse momento, surge a necessidade de apresentar o procedimento de adaptação como subcategoria de arranjo e, conseqüentemente, dentro de transcrição musical. A adaptação assim como o arranjo, visa à transposição de uma situação idiomática à outra. Nesse caso específico, a mudança de instrumentação não existe, pois tanto os *Prelúdios* quanto suas respectivas adaptações são destinadas ao piano. Encontramos uma situação em que não há mudança de linguagem idiomática e sim de situação idiomática uma vez que a execução ao piano com uma mão provoca diferenças no campo de performance em relação à prática do piano com as duas mãos.

Um procedimento análogo ao trabalho de arranjo é a releitura de obras musicais¹¹ seja ela baseada na inspiração original do autor, seja com funções específicas que busquem representar ou incentivar algum tipo de ação ou sentimento, ou mesmo para simples deleite+ (Almeida: 1992, vl. 3, p. 90). Almeida também relaciona as ornamentações no barroco, as *cadenzas* no classicismo e o improvisado na música moderna com o trabalho de releitura, pois em todos esses casos ocorre o manuseio de materiais da obra original gerando variações da mesma. Esse tipo de procedimento aproxima a prática de arranjo que ocorre na elaboração de uma nova obra com a utilização de material integral ou parcial de uma outra pré-existente. Um exemplo disso é o *Quarteto para piano e Cordas woO 36* de Beethoven, em que um dos temas do primeiro movimento e o do segundo se encontram presentes também no primeiro e segundo movimentos da *Sonata opus 2 nº 3*. Outro exemplo também desse processo de releitura, é encontrado nos

¹⁰ Nesse caso, podemos citar os arranjos dos *Estudos* de Chopin para mão esquerda compostos por Godowsky como um bom exemplo.

¹¹ Consideramos a releitura como uma subcategoria de transcrição musical assim como o arranjo musical, dessa forma, a releitura de obras musicais também tem as suas especificações.

o de Liszt, em que o *soneto 104* tem múltiplas
uma para tenor e piano e outra para barítono e
piano¹².

Almeida também estabelece um elo entre a releitura e o gênero variação através da utilização de um tema de outro compositor. Nesse caso, ele cita o exemplo de Paganini cujo tema do último de seus *Caprichos* inspirou compositores como Brahms, Liszt, Schumann, Rachmaninoff. Outro processo de releitura se revela em obras que são, na verdade, uma segunda ou terceira versão do próprio compositor. Os *Estudos Transcendentais* de Liszt exemplificam isso: o compositor os revisou pelo menos duas vezes: a primeira em 1826, a segunda em 1837 chegando a uma versão definitiva em 1851¹³. Outro caso similar é o *Concerto para piano e orquestra opus 15* de Brahms que, havia sido pensado primeiramente como uma sinfonia, depois como uma versão para piano a quatro mãos chegando à forma que conhecemos hoje.

Os objetivos desempenhados pelas transcrições no decorrer da história da música foram diversos. Alguns desses objetivos perpassam os diferentes estilos de época e vemos que, ainda hoje, a constituição e a preservação de repertório em alguns instrumentos permanecem com alguns deles. Outros, no entanto, se restringem a um período histórico específico como no Romantismo em que a função principal dos arranjos era tornar acessível o contato das pessoas com a música, sendo considerada como uma função mercadológica na divulgação de obras de arte+ (Barbeitas: 2001, v. 1, p. 89).

¹² Charles Rosen (2000: 685) considera que a primeira versão é, na verdade, uma transcrição de uma obra vocal que se perdeu.

¹³ Rosen (2000) discute detalhadamente esse processo, concluindo que, na verdade, Liszt ao realizar transcrições de suas próprias obras, supria sua carência de habilidade em inventar novas melodias, assim recompunha, retrabalhava ou reorganizava os materiais pré-existentes até o ponto que as considerasse acabadas.

de aceitação e a popularização da transcrição is. Aparecendo inicialmente no período medieval por volta do século XIV onde uma parte vocal era trocada por uma instrumental e vice-versa+ (Grove 2001, v. 1: 66), ela se torna mais comum no período barroco quando Bach a utiliza com maestria ímpar. A partir do classicismo, os arranjos ficam um pouco esquecidos, embora sua prática ainda seja exercida por Haydn, Mozart e Beethoven entre outros. No período romântico, a transcrição ressurgue atingindo seu ponto máximo de popularidade, mas a partir do século XX declina novamente sendo, em certas ocasiões, negada e até veementemente combatida por alguns compositores por razões que serão apresentadas mais adiante.

Vemos então que a história da transcrição se inicia como uma necessidade de formação de repertório seja para efeitos de divulgação seja por razões de necessidade de execução e tem maior ou menor presença nos vários períodos históricos. Assim, consideramos pertinente apresentar um breve relato dessa evolução. A forma cronológica de apresentação se fez necessária para um melhor entendimento e comodidade para o leitor que, dessa forma, poderá compreender mais facilmente as transformações de objetivos, funções, abordagens e importâncias da prática de transcrição nos diferentes estilos de época.

I. 2 Sinopse histórica da transcrição

Neste trabalho, havíamos considerado iniciar esse relato histórico a partir da Renascença, não porque a transcrição tenha sido de fato iniciada nesse período da história da música, mas sim pelo seu tratamento. Outro motivo que justificaria essa decisão seria o fato de que as abordagens da prática de transcrição musical só começaram a se formular de forma consciente e clara nesse mesmo período, uma vez que, antes ela envolvia apenas a mudança de *instrumentarium* com ou sem transposição. No entanto, supõe-se que a prática de transcrição musical

V, sendo que Borém (1998) acredita que os
foi iniciado bem antes:

a transposição de uma voz *organalis* uma quinta acima para acomodar as vozes mais agudas no *organum* paralelo dos séculos IX e X é um exemplo remoto do princípio transcritivo de mudança de registro, que coincide com o surgimento da polifonia na música ocidental (Borém, 1998, vl. 2: 17).

No fim da era medieval e início da Renascença, a prática das transcrições começa a surgir pela necessidade de formação de repertório. A primazia da música vocal comparada à função dos instrumentos, o enorme repertório vocal e a presença quase sempre subordinada das partes instrumentais foram fatores que propiciaram a prática de transcrição suprimindo naquele momento as necessidades do meio musical. Ainda segundo Borém (1998, v. 2: 17), ~~o~~ música vocal via transcrição tornou-se a principal fonte de repertório instrumental... e os instrumentistas liam diretamente das partes originais não recorrendo à figura do transcritor+.

O processo de transcrição de música vocal para a instrumental era chamada de intabulação¹⁴ e que, segundo Reese (1978: 519), grande parte dessa produção instrumental na Renascença se concentra na Itália sendo o alaúde o instrumento mais amplamente utilizado embora existam obras para teclado, órgão. A princípio, a intabulação não tinha pretensões virtuosísticas, mesmo porque os instrumentos não tinham recursos técnicos para desempenhar essa função. Além disso, elas eram geralmente literais, reduzindo o trabalho do intabulador à compactação das vozes para preservar o máximo possível tanto da estrutura como um todo quanto a ornamentação da voz superior. O seu foco se restringia à linha vocal, ou melhor, às linhas vocais já que as obras em sua maioria polifônicas chegavam a ter até 6 ou 7 vozes.

¹⁴ As intabulações eram geralmente escritas em tablaturas até o século XVI e combinavam o uso do pentagrama com letras. A compactação de todas as vozes, e em alguns casos a fusão de vozes ou o anulamento de outra era uma característica geral das intabulações (Grove, 2001, vl. 12: 473).

utilidade não só na formação de repertório, mas também serviram como estímulo ao desenvolvimento de transcrição de materiais musicais mais complexos que ocorreriam mais tarde. A evolução dessa prática e da própria técnica instrumental conduziu a um processo de ornamentação que, ao afetar principalmente a voz superior das intabulações à maneira do virtuosismo vocal do *bel canto*, apresentou ainda interferências de formas variadas nas vozes do meio ou do baixo apesar dessas duas últimas serem eventualmente sutis e breves. Com o surgimento de alguns virtuosos já no século XVII, essas ornamentações e variações adquiriram uma fisionomia mais própria e próxima de uma escrita idiomática instrumental; nesses casos até mesmo graus de recomposição poderiam ser percebidos (Grove: 2001, v.12: 474). Com essa característica de reorganização ou recomposição do material a transcrição vai ressurgir e florescer no período Romântico, sendo interessante observar que as transcrições mais virtuosísticas desse período têm sua fonte no repertório vocal¹⁵.

Apesar da música vocal continuar sendo uma das fontes mais preciosas para transcritores das gerações futuras do período romântico, a partir do século XVIII, início do período Barroco, os arranjos começaram a utilizar materiais musicais oriundos de outros instrumentos deixando de lado essa tradicional fonte musical. Essa necessidade de formação de repertório, sem restrição de meio instrumental, como fator de impulso ao desenvolvimento da transcrição, como mencionado anteriormente, não se restringe aos períodos renascentista e barroco. Até hoje

¹⁵ A diferença maior entre o arranjo de música vocal caracterizado como intabulação para um arranjo vocal do século XIX pode ser caracterizada não apenas pela abordagem do material em si, mas pelo seu foco e pelo seu produto final. No século XIX, as transcrições de música vocal, na maior parte trechos de ópera, foram tratados com grande virtuosismo e maior liberdade por parte dos transcritores. Muitas delas eram destinadas às salas de concertos e somente poderiam ser validadas pelo público se os graus de recomposição mostrassem as habilidades do compositor transcritor numa espécie de co-autoria. Arranjos literais ou reduções orquestrais para um segundo piano eram desvalorizadas e vistas com funções meramente práticas. Além disso, a linguagem homofônica do século XIX aliada ao tratamento virtuosístico mesclava o uso de materiais instrumentais e vocais: trechos vocais e trechos instrumentais característicos de acompanhamento orquestral eram usados indistintamente.

repertório de seus instrumentos é percebido em a e contrabaixo, por exemplo, os quais buscam em obras primas do passado materiais musicais que possam servir de releitura em uma situação idiomática nova.

Borém (1993) faz um pequeno histórico sobre as transcrições relativas ao contrabaixo, instrumento negligenciado pela maioria dos compositores na prática de música de câmara e na formação de repertório solístico e repertório orquestral solo. Ele também aponta para o grande número de transcrições para contrabaixo e piano feitas por Koussevitsky as quais, tornando possível o acesso ao repertório de grandes compositores, proporcionaram um desenvolvimento técnico-musical da execução instrumental do contrabaixo. Nesse caso, o foco da transcrição tem como objetivo desenvolver uma linguagem idiomática instrumental através da utilização de material de uma obra já existente, mas com a intenção de induzir o ouvinte a percebê-la como nova.

Nesse sentido, Anthony Scelba (2001) ilustra:

Na prática de transcrição, eu encaro uma obra pré-existente como um ponto de partida e a altero livremente sem, com isso, quebrar a tradição, mas entrando em sua poderosa corrente para fazer uma nova criação: um trabalho inclui o contrabaixo como se ele fosse escrito pelo compositor do original, imaginando que o mesmo tivesse pleno conhecimento desse instrumento.

Scelba (2002) discute os problemas e soluções encontradas em seus arranjos: interferência na escrita a fim de obter mais importância no papel do contrabaixo em relação ao todo e à distribuição do material entre os instrumentos. As modificações que ele introduz no *Trio em Mi maior* para piano, violino e cello hob XV: 28 de Haydn são voltadas principalmente para alterar equilíbrio entre os instrumentos tirando a supremacia do piano obtendo com isso uma participação mais distributiva entre os três instrumentos; no entanto, não há nenhuma mudança na estrutura harmônica, melódica nem alteração na forma. Dessa maneira, ele

de câmara em que nenhum instrumento exerce

No classicismo, a atividade de transcrição musical diminuiu significativamente em relação aos dois períodos anteriores e, segundo Borém (1998: 19), alguns dos fatores que contribuíram para isso foram o desenvolvimento dos idiomas instrumentais nos gêneros surgidos no período clássico como a sonata para piano, o quarteto de cordas e a sinfonia. Isso, de fato, implicou no declínio da prática de arranjo já que não havia mais a necessidade de formação de um repertório instrumental como na Renascença, uma vez que esse repertório estava suficientemente desenvolvido e os gêneros apresentados por Borém, apesar de suas diferenças referentes ao meio de realização musical, eram destinados exclusivamente ao repertório instrumental.

Essa estabilidade e esse desenvolvimento dos idiomas instrumentais podem estar relacionados à padronização de alguns recursos rítmicos e/ou melódicos utilizados amplamente por diversos compositores do período e a uma prática de reaproveitamento de materiais: o baixo *Da Alberti*, acorde quebrado com função harmônica e de movimento são exemplos significativos (exemplos 1).



Exemplo 1.a Haydn. *Sonata em sol maior HOB: XVI.*



lá maior, KV 330.



Exemplo 1.c Beethoven. Sonata em dó menor opus 10 nº 2.

De forma similar ao baixo *DaAlberti*, o usual tema foguete, arpejo ascendente encontrado principalmente no início de várias obras do período foi amplamente utilizado por diversos compositores do século XVIII. Podemos observar a semelhança de utilização desse material entre as *Sonatas em dó menor K457* de Mozart e a *Sonata em fá menor opus 2 nº 1* de Beethoven (exemplos 2).

Molto Allegro



Exemplo 2.a. Mozart. Sonata em dó menor KV457

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

1.



.Exemplo 2b. Beethoven. *Sonata em fá menor, opus 2 nº1.*

É curioso como ambas utilizam o tema foguete que termina na terça do arpejo de tônica e, logo em seguida, segue-se um grupeto (entendendo-se a finalização do trinado em Mozart como um grupeto). No entanto, a reutilização de material musical similar em diferentes meios musicais e por diferentes compositores pode ser até mais aparente. Exemplo disso se mostra na semelhança do desenho inicial da primeira parte do tema de Abertura da *Flauta Mágica (Allegro)* de Mozart com a primeira parte do tema da *Sonata opus 47 nº 2* de Clementi e, de uma forma menos explícita, com o material da *Sinfonia nº 38 KV 504* de Mozart (exemplos 3).

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)



Allegro

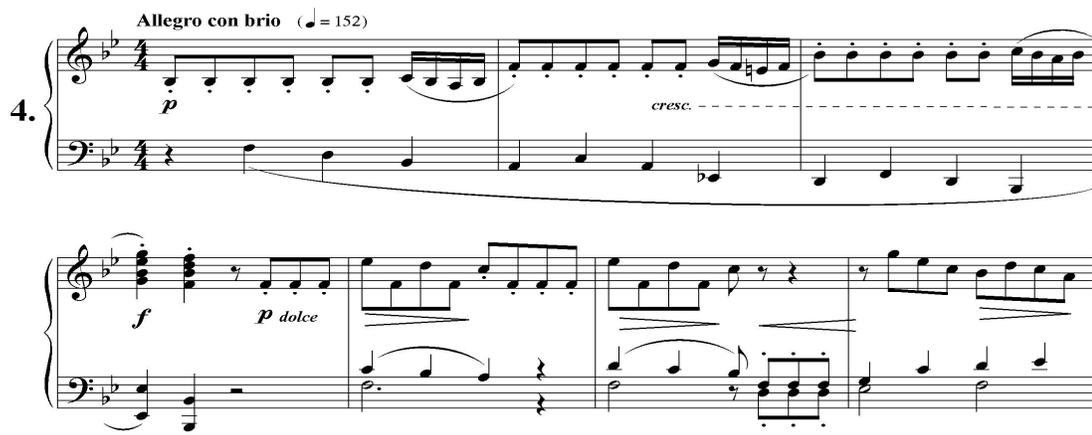
mf p

p sf p sf

p sf p sf p sf

sf p

Exemplo 3a. Mozart. *A Flauta mágica*, Abertura.



4. Allegro con brio (♩ = 152)

p

cresc.

f

p dolce

Exemplo 3b. Clementi. *Sonata opus 47 nº 2 em si b maior*.



Musical score for Mozart's *Sinfonia KV 504 n° 38, 1º mov.*, measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a woodwind section (Flute, Oboe, Bassoon, Cor Anglais, Trombone, Timpani) and a string section (Violins I & II, Viola, Violoncello/Bass). The woodwinds and strings enter in measure 3 with a forte (*f*) dynamic. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds play chords. The score is divided into two systems by a double bar line with repeat dots.

Exemplo 3c. Mozart. *Sinfonia KV 504 n° 38, 1º mov.*..

o os materiais são parecidos. A identificação das peças poderia se tornar mais complicada a não ser pelas tonalidades distintas caso apenas esses compassos fossem ouvidos¹⁷. Na verdade, esse compartilhamento de idéias algumas vezes, é facilmente confundido com mera casualidade ou coincidência. Se pudermos considerar esses procedimentos como um processo transcritivo, ele se relacionaria mais como uma utilização diversificada de fórmulas musicais por compositores diferentes ocorrendo em situações em que se toma emprestados padrões harmônicos, padrões de acompanhamento, movimentos escalares ou intervalares, e mesmo aspectos formais, de estrutura ou instrumentação.

No entanto, independentemente da maneira como a transcrição foi praticada, ela se manteve sempre presente em maior ou menor grau nas mãos dos três compositores mais representativos do Classicismo principalmente como um modo de releitura. Com eles, variações e/ou a transposição de uma obra ou parte dela (seja do próprio compositor ou de outro) mostraram a vitalidade e a permanência dessa prática de composição. Outro exemplo de compartilhamento de materiais musicais é demonstrado pelo gênero variação em que um tema de outros compositores é aproveitado apesar de existirem exemplos de temas originais utilizados. Esse gênero de organização musical dos mais antigos se fez presente no barroco através da *chaconne* e *passacaglia* (com o aproveitamento de estrutura harmônica) e tem como um dos mais efetivos exemplos de criatividade as *Variações Goldberg* de Bach.

No período clássico, a variação se volta para a elaboração de temas de outros compositores, surgindo a expressão tema e variação. Como exemplo, podemos citar as *7 Variações sobre um tema da Flauta Mágica* de Mozart para piano e violoncelo compostas por Beethoven. Outros exemplos podem ser vistos nas 18

¹⁷ Ouvidos treinados de conhecedores da música escapariam dessa possível confusão.

e Mozart cuja maioria é baseada em canções ou o gênero vocal serve de fonte) e na coletânea de 22 *Variações para piano* de Beethoven. No entanto, esse último não se restringiu apenas às canções e árias de óperas sendo que podemos destacar alguns exemplos diferentes em suas fontes de material musical tais como: as *Variações sobre uma marcha de Dressler WoO 63*, *Variações sobre um ballet russo WoO71* e as *Variações dobre um tema de Diabelli opus 120*. Em geral, as variações clássicas tinham o objetivo de mostrar o virtuosismo técnico do instrumentista e a criatividade e a capacidade de improvisação do compositor pela variedade e complexidade das derivações do tema possibilitando-lhe mostrar suas habilidades no domínio pleno do instrumento.

No Romantismo, as variações mantêm seu modo de construção musical, mas adquirem um caráter mais brilhante e virtuosístico como nas sobre *Variações %La ci darem la mano+*¹⁸ de Chopin, ou nos 3 conjuntos de *Variações* sobre temas de Handel, Haydn e Paganini de Brahms. Nesse período, as variações passaram %de uma fase puramente ornamental para outra mais complexa... até se confundir num processo de desenvolvimento temático+(Magnani 1989: 154).

Nos séculos XVII e XVIII, a música era composta para uma situação particular, e, não raro, executada apenas para uma única ocasião. A reprodução da obra dependia fortemente da formação instrumental disponível no local e se dificuldades de qualquer tipo de adaptação para se adequar a uma nova situação ocorressem, elas provavelmente não seriam mais executadas (Grove, 2001, vl. 4: 25). Várias das obras de Bach exemplificam essa situação em que a formação instrumental dependia basicamente do que ele tinha disponível em seu local de trabalho. Além disso, mesmo obras do mesmo gênero raramente eram executadas em ocasião ulterior, como algumas *Cantatas* escritas para determinadas situações, eventos, acontecimentos ou festas religiosas específicas. Havia,

¹⁸ Tema original de Mozart.

novas composições e isso, sem dúvida, induziu
to de suas obras ou parte delas, reorganizando
material temático ou modificando a formação instrumental e/ou vocal.

Bach é um excelente exemplo para falar sobre o reaproveitamento de obras. Para suprir a demanda musical de sua época, além de reaproveitar suas próprias peças, ele tinha também o hábito de copiar diversas obras de outros compositores. Segundo Geiringer (1985), Bach no período que esteve em Weimar, teve contato com a música italiana, principalmente com a música para violino de Vivaldi. Suas primeiras obras para órgão eram praticamente baseadas em cópias ou arranjos de obras de compositores italianos. Todos os seus *16 Concertos para teclado* são transcrições de obras de outros compositores principalmente compostos para o violino. A maioria desses arranjos foi extraída de Vivaldi, mas também podemos achar exemplos em Marcello e Telemann.

A transposição de obras orquestrais para conjuntos de câmara menores ou de música de cordas para teclado e vice-versa, favoreceu, sobretudo, ao desenvolvimento da técnica instrumental fornecendo espaço de experimentação para compositores resolverem problemas idiomáticos ampliando-se assim os horizontes da técnica instrumental. Além disso, essa busca de elementos musicais em outros compositores funcionou como uma importante forma de estudo, para compreensão de estilos, ampliação de recursos harmônicos, aprendizado de técnicas de desenvolvimento formal entre outros. Bach, freqüentemente se sentia impelido a transcrever uma obra para uma nova forma de organização sonora envolvendo quase sempre a recomposição e a manipulação de elementos temáticos ou instrumentais:

Nada lhe proporcionava mais alegria do que efetuar experiências nos vários veículos de expressão musical, aplicava recursos do estilo para teclado à música só para cordas e a técnica do violino à música para teclado. Bach arranjou e melhorou constantemente composições de outros e de sua própria autoria, transformando obras orquestrais em composições para teclado, música instrumental e vocal e secular em sacra... Nunca se cansou de apresentar melodias consagradas pelo tempo em novas roupagens (Geiringer, 1985: 139).

mento podem ser citados. Um deles, a *Cantata n°29, Wir danken dirr Gott, BWV 29* (Nós te agradecemos, Senhor) escrita para a posse solene de um novo conselho da cidade cuja Sinfonia introdutória é um arranjo do Prelúdio da *Partita para violino solo n°3 em mi maior, BWV1006*. Outros exemplos possuem uma segunda ou terceira versão e alguns conjuntos são construídos até a partir de obras de diferentes origens anteriores. Esses são respectivamente os casos da Fuga da *Primeira Sonata para violino solo em sol menor BWV 1001* e da *Quarta Sonata para órgão BWV 528*¹⁹. Os corais publicados como *Corais Schubler BWV 645 até 650* devem também ser citados como exemplo dessa prática, pois, na realidade, eram parte de números vocais de suas *Cantatas, Paixões e Oratórios*. Não seria arriscado afirmar que, ao estar ciente dessas possibilidades de reaproveitamento e de experiências sobre diversidade de instrumentação em obras originais, Bach tenha evitado a explicitação da instrumentação na *Arte da Fuga BWV 1080* ampliando o espectro de execução instrumental para a interpretação dessa obra como também tornando-a passível de execução em qualquer situação circunstancial.

Através dessas práticas exercidas durante a sua vida inteira, Bach pode estar sempre em contato com a música de sua época e ciente das tendências estilísticas e dos movimentos de vanguarda na música de seu tempo:

Transcrever música para Bach, não serviu apenas para supri-lo com um repertório para suas próprias apresentações públicas, mas também para exercitar as suas habilidades composicionais e familiarizar-se com a música de seus contemporâneos (Borém, 1998, vl. 2: 18).

¹⁹ No primeiro caso, a Fuga existe em mais duas versões uma para órgão e outra para alaúde e no segundo caso, a *Quarta Sonata* possui dois de seus movimentos extraídos de outras fontes, o primeiro movimento extraído da cantata n° 76 e o andante foi primeiramente composto como um elo entre um Prelúdio e uma Fuga BWV 564.

... música de seus contemporâneos e predecessores tocando-a, e tocando-a. É substancial, de fato, o número de obras que ele inclui, as quais incluem composições de sua própria família e por mestres de diferentes países que eram adeptos de diferentes credos (Geiringer 1985:142).

Podemos relacionar também, através desse processo de transcrição, o desenvolvimento de técnicas de respiração nos instrumentos de sopros como a flauta e o flautim. Nos concertos de Vivaldi para esses instrumentos, podemos notar uma semelhança entre os materiais musicais utilizados (moto perpétuo em semicolcheias) encontradas comumente na literatura violinística.

Outra prática freqüente era o *contrafactum* ou paródia em que:

... uma obra secular era elevada a um nível espiritual sem mudar a atmosfera preponderante e nesse processo de adaptação de obras anteriores a novos textos, Bach efetuou, com freqüência, alterações consideráveis, modificou a instrumentação, ajustou a linha melódica e inventou novos contrapontos e modulações a fim de conseguir melhor coordenação entre palavra e som (Geiringer, 1985: 186).

Nesse caso, as alterações não se restringem apenas aos textos como antes, na Renascença, o *contrafactum* em Bach interfere diretamente na música que, ao receber o novo texto, assume uma nova perspectiva ou identidade podendo apresentar até mesmo um caráter oposto. Com a prática da paródia, Bach não só trocou os textos profanos pelo sacro como também contribuiu na inter-relação entre texto e música uma vez que, ao introduzir um novo texto, mudanças de andamentos, instrumentais ou de caráter freqüentemente ocorriam.

A releitura de obras musicais esteve presente também no Classicismo sendo esse processo de transcrição um importante recurso para os compositores. Através das constantes transformações ou do intercâmbio de idéias musicais do próprio compositor ou de outros, obras primas foram construídas ou re-construídas e, com isso, a demanda de repertório nesses períodos foi suprida. Outro fator a ser considerado é a necessidade de repertório à época já que algumas peças musicais não eram reproduzidas por mais vezes em um mesmo local ou

... constante música nova é talvez responsável, por *Concertos para piano* de Mozart (27), pelo enorme número de *Sinfonias* de Haydn (104) e por Telemann ter composto o impressionante número de 1200 cantatas.

Os compositores clássicos também faziam freqüentemente experiências de reaproveitamento de obras utilizando-as assim em diferentes contextos. As *Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz opus 51* de Haydn foi transformada em uma versão para piano e, em outra, o compositor introduziu um coro para transformá-la num oratório. Haydn também possui 20 árias adaptadas a partir de trabalhos de outros compositores, como Salieri, Dittersdorf, Piccini, e Anfossi.

Os quatro primeiros *Concertos para piano e orquestra* de Mozart são também exemplos dessa corrente. O *Concerto para flauta e orquestra em Ré maior K314* é uma transcrição de um concerto originalmente composto para oboé transposto uma oitava acima²⁰. Ainda em referência aos concertos, exemplo de reaproveitamento de material próprio:

Mozart elaborou duas versões do seu concerto em mi b maior para dois pianos K 365, em que eliminou a orquestra numa versão para três pianos e outra para dois pianos sem acompanhamento (Borém, 1998: 20).

Mozart transcreveu para trio e quarteto de cordas uma série de fugas para teclado de Bach e Handel, e, segundo Borém (1993), foi após o convívio com essas fugas através de seus arranjos, que ele compôs a sua *Fuga para dois pianos K. 426*. Esse procedimento de reaproveitamento também se repete em Beethoven de quem citamos alguns exemplos: há uma versão do Minueto em Lá bemol maior

²⁰ Ainda relacionado à flauta, existe uma história curiosa sobre o concerto para flauta, harpa e orquestra. Primeiramente, foram encomendados dois concertos, um para cada instrumento citado, mas por razões não muito claras e, possivelmente, por falta de tempo ou dinheiro, Mozart resolveu uni-las numa mesma obra.

²¹, uma transcrição de um *Trio de oboé e trompa* de maior, mesmo opus, o *Quinteto opus 4 em mi bemol* que recebeu uma versão para *Octeto opus 103*, e a *Sonata opus 14 n° 1* transformada em *Quarteto de cordas* Hess 34. Exemplo ainda mais significativo é sua *Grande Fuga opus 132* inicialmente composta para quarteto de cordas publicada isoladamente para piano a quatro mãos como opus 133 e o tema de sua contradança WoO 14 n° 7 que reaparece como tema das *Variações opus 35* (Eróicas), no balé *Die Geschöpfe des Prometheus opus 43* e em sua *Sinfonia n° 3 opus 55* (Eróica) (último movimento novamente como tema e variações).

O grande desenvolvimento da escrita pianística recebendo de seus instrumentos predecessores, o cravo e órgão, obras oriundas de grandes conjuntos em que o caráter espacial da polifonia estava em primeiro plano e as exigências e adequações aos novos estilos ou tendências devem ser assinalados como mais um aspecto importante de transcrição: a dinâmica interação entre as técnicas emergindo de uma performance de música transcrita e a evolução da escrita original para o instrumento+(Borém; 1993: 42).

De não menos importância, mas também contributivas sob o ponto de vista de desenvolvimento e ampliação de técnicas de escrita musical, as reduções para piano de partes orquestrais de concerto para solista e orquestra são muito mais do que uma situação puramente prática de substituição necessária pela falta de uma orquestra ou por uma necessidade de mercado editorial. Com as reduções orquestrais para piano, os compositores puderam realizar algumas experiências musicais. Borém (1993: 33) observa esse aspecto apontando para as transcrições de Dragonetti dentro do processo de desenvolvimento da escrita de Beethoven para o contrabaixo nas peças orquestrais. As transcrições das *Sinfonias* de

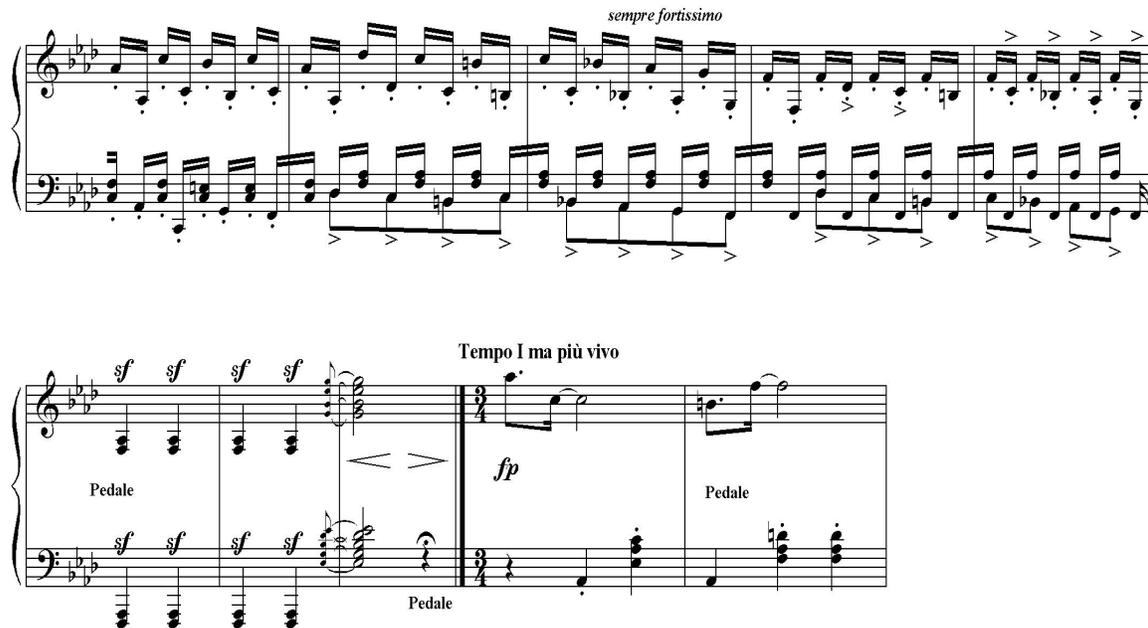
²¹ Willy Hess (1906-1997), compositor e musicólogo suíço, trouxe ao conhecimento obras desconhecidas de Beethoven, realizando um catálogo em 1957 em que a maioria das obras eram transcrições (Groove, 2001, v.11,p 463).

a e Liszt para piano a quatro mãos e piano solo no mérito de seus valores artísticos e aspectos práticos, servem também como material didático para o estudo do contraponto, harmonia ou aspectos estruturais facilitando o entendimento e possibilitando uma abordagem de questões visuais relacionadas à partitura.

O desenvolvimento da prática de transcrição no século XIX tem dois fatores que são apontados pelo verbete *arrangement* (Grove, 2001, vl.1: 68): um relaciona-se com a coloração instrumental e o outro com a popularização do piano como instrumento doméstico. A coloração instrumental, dentro do universo do piano, relaciona-se diretamente com as constantes evoluções tecnológicas que melhoraram a resposta do instrumento aos comandos do instrumentista além da ampliação dos registros grave e agudo e o ganho de projeção sonora proporcionando uma nova gama de sonoridades. O segundo fator, a enorme popularidade atingida pelo piano como instrumento doméstico propiciaram as reduções de música orquestral ou as transcrições de árias de ópera para grupos de câmara ou para piano solo (realizadas a fim de possibilitar o deleite doméstico). De fato, essas transcrições feitas para todos os níveis do talento musical, profissionais ou amadores, eram freqüentemente tocadas tornando-se prática comum do repertório pianístico da época. Elas se tornaram também uma prática comum no improviso de temas de árias em concertos públicos em que os grandes virtuosos poderiam exhibir suas habilidades de intérpretes.

A imitação da voz ao piano foi uma das vertentes de algumas composições como as *Canções sem Palavras* de Mendelssohn, obras como os *Noturnos* de John Field e Chopin tinham também o objetivo de explorar as qualidades cantantes do instrumento: mais uma vez, a influência de linhas vocais e/ou indiretamente o estilo vocal proporcionam o desenvolvimento de linguagem idiomática para o instrumento (projeção sonora e toque legato). Como exemplo de exploração de novas sonoridades, podemos citar a utilização de efeitos de harmônicos no piano sendo Schumann, talvez um dos primeiros compositores, se não for o primeiro, a

de ser observada na peça %Paganini+do *Carnaval*



Exemplo 4. Schumann. *Carnaval opus 9*, Paganini.

Após tocar as quatro terças ressonantes em *fortissimo*, com pedalização total, o pianista aperta as teclas do acorde seguinte sem permitir que as teclas batam nas cordas e então, ele muda o pedal. Todos os acordes do piano estiveram ressoando devido ao *fortissimo*, e a mudança de pedal retira todas as vibrações por simpatia, exceto aquelas das notas silenciosamente apoiadas. Conforme as outras sonoridades se esvaem, ocorre uma ilusão auditiva extraordinária: as notas do acorde parecem realizar um crescendo. (Rosen, 2000: 57).

Ainda relativo à exploração de novas sonoridades podemos lembrar os efeitos de registros e modos de toque utilizados por Liszt com a intenção de dar maior força dramática à idéia musical: a) em *Totentanz* para piano e orquestra, sonoridades ásperas, duras, percussivas evocam sentimentos de medo e do macabro; b) em *São Francisco de Paula que caminha sobre as ondas*, longo trecho de acordes diminutos em movimentos ascendentes cromáticos no registro grave do piano e ,posteriormente, oitavas que pretendem criar o movimento de ondas (exemplo 6).

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)



The image shows a musical score for Liszt's piece "São Francisco de Paula que caminha sobre as ondas". It consists of three systems of music. The first system is in bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic and a *rit.* marking. The second system is also in bass clef, marked *non legato e più stringendo*. The third system is in treble clef, marked *(cresc. poco a poco)*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 6. Liszt. *São Francisco de Paula que caminha sobre as ondas*.

A ênfase em originalidade e, por conseqüência, no individualismo no período romântico forneceu um campo para expansão da prática de transcrição. Segundo Borém (1998: 21), a prática de transcrição pelos compositores românticos se expande e populariza em decorrência dessa abordagem. O individualismo pode ser o responsável pela pluralidade de formas musicais bem como pela livre manipulação de formas tradicionais por parte dos compositores abrindo uma nova fase na prática de transcrição musical com a inclusão desse tipo de obra musical em repertórios de concerto.

Um segundo fator responsável pelo expressivo ressurgimento da transcrição foi a enorme popularidade atingida pelo piano como instrumento doméstico. Assim, reduções de música orquestral ou transcrições de árias de ópera para grupos de

eram realizadas a fim de possibilitar o deleite das transcrições feitas para todos os níveis do talento musical, profissionais ou amadores, eram freqüentemente tocadas tornando-se prática comum do repertório pianístico da época. Elas se tornaram também uma prática comum no improviso de temas de árias em concertos públicos em que os grandes virtuosos poderiam exhibir suas habilidades de intérpretes.

Como conseqüência disso, paráfrases e fantasias operísticas se multiplicaram em grande quantidade pelas notáveis habilidades técnicas de grandes virtuosos do século XIX. Sigmund Thalberg (1812-1871), considerado ao lado de Liszt como um dos maiores virtuosos do século XIX, conquistando fama, na Europa e nas Américas, compôs *Noturnos*, *Estudos*, *Canções sem palavras*, *Valsas*; entretanto, suas composições mais bem sucedidas eram as *Variações* e *Fantasias* sobre temas de óperas de Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Verdi dentre outros²³.

Outros exemplos merecem ser lembrados como os de Hans Von Bülow (1830-1894) cujas versões de *Tristão e Isolda* e dos *Mestres Cantores* de Wagner foram consideradas por Alfredo Casella como um *estilo sóbrio e sólido da prática das transcrições*+ (Casella 1948: 188) e de Carl Tausig (1841-1871) cuja produção maior se concentra em arranjos de Bach, Beethoven, Schubert, Berlioz, Wagner, entre outros (Dubal, 2004: 349).

²² É possível que, no Romantismo, muitas pessoas só chegaram a conhecer uma determinada obra através de sua transcrição. Mas essa função de *marketing*+ só foi possível mediante ao desenvolvimento tecnológico do piano que tornou possível a tradução dos efeitos e das novas sonoridades e a popularização do piano que cria com isso, uma demanda ou mercado para receber essas transcrições. Se, por um lado, essa relação da ópera com sua transcrição para piano é considerada *mercadológica*+ para usar um termo emprestado de Barbeitas (2000), ela é também, segundo Magnani (1989), muito mais, uma questão de divulgação de obras de arte, em um sentido mais artístico, semelhante às gravações de áudio e vídeo no século XX.

²³ Outro compositor também famoso por suas transcrições, Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), pianista norte-americano com formação musical francesa, estabeleceu em Nova York, um *piano Extravaganzza*+ junto com Thalberg.

re transcrições sem dedicar um espaço maior a te, o mais importante transcritor do século XIX e talvez de toda a história da música. Algumas de suas transcrições gozavam de mais popularidade do que suas composições originais e sempre foram fortemente criticadas até mesmo por seus amigos como Mendelssohn, Schumann e Chopin. Mais da metade da obra do compositor húngaro, cerca de 700 arranjos, é composta de transcrições de outros compositores em que diferentes abordagens de transcrição se revelam pelos títulos que lhes foram dados: arranjo, transcrição, fantasia, paráfrase e reminiscência. No entanto, segundo Borém (1993), essas denominações nem sempre são muito claras.

Casella (1948) e Allan Walker (1997) dividem as transcrições de Liszt em duas categorias: paráfrases mais livres e arranjo ou transcrições mais fiéis. Rosen (2000), contudo, parece não ver sentido numa classificação dessas criticando o fato de haver uma depreciação implícita da segunda pela primeira, que, na realidade, se revela implícita em Casella. O fato é que, na verdade, fantasias e paráfrases estão em geral relacionadas com a música operística sendo que em situações onde existe uma reorganização de eventos, elas são chamadas de Reminiscências por Liszt (exemplo do que ele faz com *Don Giovanni* de Mozart).

A liberdade tomada por Liszt nessas obras com material musical buscado em óperas poderia ser justificada pelas freqüentes e costumeiras improvisações da época quase sempre acompanhadas de brilho e virtuosismo para a exibição. Por outro lado, Walker (1997: 96-97) afirma que sua transcrição pretende descrever a obra original com uma precisão detalhista de modo semelhante ao realizado com os arranjos sobre *Canções* de Schubert que são ~~%~~ fiéis aos originais, eficazes de tocar e agradáveis de ouvir.

Opiniões diferentes a respeito das transcrições de Liszt são ainda polêmicas até os dias de hoje. Borém (1998: 23) considera que suas transcrições das *Sinfonias* de Beethoven, atingem um ponto máximo na história desse gênero reconhecendo

to por serem fiéis quanto por, ao mesmo tempo, lisztianos. Alguns acreditam que o objetivo principal de Liszt com todas essas transcrições se restringe apenas à necessidade de exibir suas extraordinárias habilidades pianísticas. Entretanto, outros acreditam que elas sejam manifestações de devoção e homenagem ao compositor original, de divulgação dessas obras e mesmo ampliação de seu próprio repertório. Acreditamos que a relação de Liszt com o piano e sua vontade de explorar todos os seus recursos e seus efeitos de sons e cores, assim como uma tentativa de expressão de drama e força emocional do piano seja a visão mais justa em referência às suas transcrições por dois motivos principais. Primeiro, por considerarmos correto afirmar que, ao transcrever obras de outros compositores (como as *Sinfonias* de Beethoven ou os *Prelúdios e Fugas para órgão* de Bach), era um modo de expressão de respeito e admiração por esses compositores:

Há de reconhecer, sem embargo e essa qualidade é comum a todas as suas transcrições, o extraordinário sentimento de nobreza e seriedade que caracterizam tais trabalhos, o que prova mais uma vez, a grandeza do gênio musical de Liszt e de seu excepcional caráter de humilde servidor da arte, fervoroso e desinteressado apóstolo da música de todo tempo e de todo país (Casella 1948: 182).

Segundo, por observarmos que esse seu extraordinário talento na arte de transcrição era também aplicado às suas próprias obras quando ele elabora várias versões de uma mesma composição sua até chegar a uma versão definitiva²⁴. Entretanto, opinião bastante oposta é expressa por Rosen (2000) ao discutir detalhadamente esse processo concluindo que, na verdade, Liszt ao realizar transcrições de suas próprias obras, supria sua carência de habilidade em inventar novas melodias; assim recompunha, retrabalhava ou reorganizava os materiais pré-existentes até o ponto que as considerasse acabadas.

²⁴ O seu famoso grupo dos *12 Estudos de Execução Transcendental* é um exemplo disso: a primeira versão de 1826, re-elaborada em 1837, chegando à versão final apenas em 1851.

pode ter servido como estímulo a prática de descoberta do passado. A partir do século XIX os compositores começam a olhar para o passado, e em reverência trazem os grandes mestres para o momento presente em sua forma original ou através da transcrição, coincidindo com o nascimento da tradição musicológica alemã²⁵. Curiosamente, é importante notar que bem antes disso Bach já havia expressado esse respeito às tradições o que se revela sintomático no fato de que ele tenha se tornado um dos autores prediletos para a realização de transcrições por compositores românticos.

Se a música do passado começa a se impor por meio de transcrição ou pela recuperação do original junto ao repertório de concerto da época, eventualmente ela era adaptada com o intuito de soar *melhor* aos ouvidos. Essa adaptação poderia ocorrer na instrumentação, na inclusão de indicações de interpretação, e na reedição comentada. Como exemplo disso, podemos citar Mozart e Mahler com suas re-orquestrações do *Messias* de Handel e da *Nona Sinfonia* de Beethoven respectivamente agregando-lhes uma série de recursos adicionais através da ampliação da instrumentação e orquestração originais (Grove: 2001. V.17: 337 e v. 15: 627).

Outro tipo não envolvendo mudança de instrumentação surge também: nesse caso, a transcrição torna-se uma *nova* versão do original ou uma particular interpretação onde o transcritor *corrige*, *melhora*, ou simplesmente remodela a obra em conformidade ao seu próprio estilo musical. Exemplo dessa prática encontra-se em Godowsky (1870-1938), pianista e compositor de origem polonesa, que realizou inúmeras transcrições e paráfrases de diversos compositores como Bach, Schubert e Weber, sendo que uma das mais famosas são as versões dos *Estudos* de Chopin.

²⁵ A valorização da performance historicamente referenciada dos dias atuais pode ter começado a ser construída nesse período.

o de Ferruccio Busoni (1866-1938) que reeditou os. Sua obra bastante diversificada é destinada a combinações musicais distintas como: música vocal, coral, de câmara e orquestral. A grande influência de Bach e Liszt sobre sua obra é discutida por Dubal (2004). Do pianista e compositor húngaro, Busoni dedicou alguns arranjos em que peças solo foram transformadas em peças de concerto com inclusão da orquestra: os *6 Estudos de Paganini*, *Rapsódia Húngara n. 19*, a *Valsa Mephisto* e a *Rapsódia Espanhola*. Além disso, ele editou a *Polonaise n 2* com inclusão de cadências e *Reminiscências de Don Giovanni*. No entanto, ele ficou mais conhecido por suas transcrições da obra de Bach:

Busoni se baseou nos arranjos dos prelúdios e fugas para órgão de Bach feitos por Liszt para construir os seus, ele via o piano como instrumento de esplendor sonoro, como um veículo de extrema expressão. Para o espírito romântico dos trabalhos organísticos de Bach foi o pináculo da grandiosidade barroca e Busoni capta esse espírito ao piano numa sonoridade sublime e única desde Siloti, D'Alberti, Tausig e muitos outros (Dubal, 2004: 443).

Ainda a respeito de Busoni, Casella escreve:

Busoni fundamenta essas transcrições com uma preestabelecida registo organística que significa vigorizar enormemente a disposição do conjunto... e assim vozes são dobradas ou triplicadas segundo as necessidades de expressão e da suposta registo. Recorre ao mesmo tempo ao uso de contrapontos agregados, como reforço ou complemento da polifonia (Casella, 1948: 183).

É importante registrar que, apesar da predominância da tendência ao virtuosismo, temos também um caso pelo menos em direção contrária: Aleksandr Siloti (1863-1945) que, segundo Borém (1993) foi um grande simplificador.

Após essa grande fase de popularização no Romantismo, a transcrição musical começa novamente um período de declínio. Walker (1998: 96) chama a atenção para a exclusão das transcrições de Liszt da edição completa de sua obra publicada por *Breitkopf & Härtel* no ano de 1936 em comemoração ao 50º aniversário de sua morte. Segundo Watson (1994:164) a tendência de rejeição à

A segunda metade do século XX é um sintoma da ruptura com o anti-romantismo. Isso explicaria a exclusão dos arranjos de Liszt da edição acima citada em razão de que, ainda segundo Watson, o legado do passado era considerado sagrado não devendo ser submetido a reelaborações ou releituras através de padrões de épocas posteriores. Barbeitas (2001) também chama a atenção para essa sacralização dos originais discorrendo sobre os conceitos de singularidade e $\%imperfectibilidade+da obra original.$

No entanto, vários foram os fatores que contribuíram para uma marginalização da prática de transcrição musical no século XX. Além do apresentado acima, o surgimento do mercado fonográfico, o anti-romantismo e a sacralização de obras originais, podemos citar também a reorientação do idioma de organização sonora (movimentos atonais e dodecafônicos), a grande evolução da linguagem idiomática instrumental citada por Borém (1998: 25) e a criação da lei de direitos autorais (Grove, 2001, v.1: 69).

As mudanças de organização sonora, a princípio, rejeitavam toda e qualquer possibilidade que pudesse ser lembrada como tonalidade ou modalidade. Em relação à linguagem idiomática, existia a dificuldade ou mesmo a impossibilidade, em casos específicos, de adaptação de um meio sonoro para outro visto que o timbre passou a ter um papel muito mais importante para efeitos pretendidos pelo compositor, sendo assim apenas realizáveis no meio sonoro imaginado originalmente. A sacralização das obras originais e o surgimento da lei de proteção aos direitos autorais compartilham da mesma ideologia no sentido de proteção da obra original. Em suporte desse pensamento, surgiram declarações contrárias a qualquer tipo de adaptação de música como as de Paul Hindemith e Nikolaus Harnocourt citados por Borém (1998: 25) e por Barbeitas (2000: 96). Além disso, as leis de proteção à obra original fecharam por meios legais a possibilidade de se realizar adaptações sem a prévia autorização do compositor. O surgimento do rádio e do mercado fonográfico contribuiu também, como outro fator de ordem externa ao pensamento musical para a interrupção do fluxo

crição musical em nosso entendimento. Se um dos fatores no romantismo era favorecer a acessibilidade ao repertório no ambiente doméstico, ela se torna desnecessária sendo substituída de modo muito mais rápido e prático pelas gravações.

Embora sejam muitos os fatores contrários à prática de transcrição musical, assim como no classicismo, ela ainda se faz presente nas mãos de compositores do período, inclusive por aqueles que a criticaram anteriormente como Hindemith²⁶. A transcrição no século XX assume, em certos aspectos, características semelhantes à transcrição do período clássico: grande número de arranjos realizados com o material musical do próprio compositor-transcritor. Dessa forma a releitura de obras está presente em Béla Bartók, Maurice Ravel, Villa-Lobos entre muitos outros.

Por outro lado, compositores como Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky continuaram realizando experiências com obras de outros compositores. Schoenberg modelou o seu *Quarteto de cordas nº 3* (1927) e o *Quarteto em A menor D804* de Schubert. Ele também transformou um *Concerto grosso op 6 nº 7* de Haendel em *Concerto para quarteto de cordas e orquestra* (Grove, 2001, v.3: 31). Stravinsky também buscou elementos musicais em outros compositores: *Momento pro Gesualdo de Venosa ad CD annum*, uma releitura de 3 *Madrigais* renascentistas de Gesualdo, *Pulcinella* tendo como fonte *Sonatas* barrocas de Pergolesi, *The Rake's Progress* como reminiscências operísticas de Mozart e *O Beijo da Fada* com o romantismo de Tchaikovsky (Borém, 1998: 27).

Stravinsky ainda fornece um outro exemplo de prática de transcrição (onde a intenção é de ordem prática como foram as reduções de orquestra no século XIX). Ele compôs seus primeiros balés ao piano tendo como justificativa a importância

²⁶ Hindemith realizou transcrições de suas próprias obras: *Nobilíssima Visione e Sinfonia Mathis der Maler* (Hinson, citado por Borém, 1998: 26).

ensaios (Adler, 2006: 668). A orquestração, uma prática que passou a ser sistematizada no século XX. Muitas das músicas escolhidas para tal procedimento fazem parte do repertório pianístico. Um dos maiores orquestradores do século XX, Maurice Ravel orquestrou grande parte de suas obras para piano como também é o autor da famosa orquestração dos *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky inspirando outros compositores a empreender tarefa semelhante como o caso do brasileiro Francisco Mignone. É interessante notar o caminho inverso, da orquestra para o piano no século XIX e do piano para a orquestra no século XX²⁷. Não menos interessante é a presença de obras de Bach (de modo similar ao período romântico) nas mãos de compositores do século XX. Como exemplos, citamos as orquestrações de *Prelúdios para órgão* por Leopold Stokowsky em (Grove 2000, v3: 30) e a orquestração do *Ricercare* em seis vozes da *Oferenda musical* por Anton Webern, a orquestração dos *Prelúdios Corais de Bach BWV631 e 654*, e do *Prelúdio e Fuga BWV 552* por Schoenberg.

Outra prática também bastante utilizada no século XX foi a citação musical, procedimento presente desde a Renascença com a técnica da paródia, sempre utilizada para um determinado fim para ilustrar alguma situação (Morgan 1991: 411). No classicismo temos um exemplo em *Don Giovanni* de Mozart em que ele insere melodias de suas *Bodas de Figaro* e de outras óperas suas na cena do banquete (citação e ao mesmo tempo reutilização de material). No romantismo, a citação pode estar relacionada também a algum clima ou ambientação como em *A Batalha de Wellington* de Beethoven e na *Abertura 1812* de Tchaikovsky. Frequentemente, ela é usada como forma de homenagem: quatro melodias de alunos são citadas por Brahms sua *Abertura Acadêmica* como retribuição ao recebimento de título honorário da Universidade de Breslau em 1880.

²⁷ Brahms, Dvóřak e Grieg orquestraram suas danças húngaras, eslavas e norueguesas, no século XIX (Adler 2006: 666). Stravinsky elaborou suas *Suítes nº 1 e nº 2* por meio de orquestração de suas *Três peças fáceis* e *Cinco peças fáceis para piano a quatro mãos*. Bártok orquestrou a sua *Valsa para piano* (1900) e um *Scherzo para dois pianos* (1904). Schoenberg orquestrou um *Noturno para piano* de sua autoria e o *Quinteto opus 25* de Brahms.

tem em Schumann: o hino nacional francês no *Carnaval de Viena opus 26*. Ainda com Schumann, temos a utilização da citação de modo diferente: a citação como parte do processo de desenvolvimento da obra. Como exemplo, citamos a *Fantasia opus 17* onde ele primeiramente apresenta fragmentos de uma melodia do ciclo *An Die Ferne Geliebte* de Beethoven, que é somente apresentada inteira no final, mesclando-a com os elementos originais. O resultado que se obtém é a percepção da melodia final como um processo de desenvolvimento da obra, como se ela fosse do próprio Schumann.

A citação musical como procedimento estrutural aparece mais freqüentemente no século XX e em diversos compositores: Alban Berg²⁸, Claude Debussy, Paul Hindemith, Luciano Bério, Georg Rochenberg, Charles Ives e Karlheinz Stockhausen na música eletrônica.

Charles Ives foi um dos principais compositores do século XX a utilizar a técnica de citação musical que nele aparece com diversas nomenclaturas dependendo da forma como ele a inseriu em suas obras. Segundo Albrigh (1999) são quatorze nomenclaturas, entre elas estão a colagem, a paráfrase e a citação programática²⁹. As fontes melódicas onde Ives tomava emprestado são diversas: música erudita dos séculos anteriores, temas populares (jazz ou folclore) e hinos religiosos ou nacionais. Algumas de suas obras mais importantes que contém citação são: a *First Sonata*, *Second Sonata* e *Concord Sonata*, *Second String Quartet*, *Third Symphony*, *Holiday Symphony* e muitas outras peças de seus anos de maturidade (1908-1919) (Albright 1999: 30).

²⁸ A *Suite Lírica* cita o tema de abertura de *Tristão e Isolda* de Wagner, no *Concerto para violino* aparece um *Coral* de Bach e em *Wozzeck* e em *Lulu* aparecem citações de diversas canções folclóricas.

²⁹ Albright (1999: 69-70) expõe detalhadamente as catorze nomenclaturas com suas definições e usos.

nal na década de 1920 obrigou os compositores a expressão musical. Muitas delas recorrem a procedimentos de séculos anteriores como o uso do texto para unidade estrutural. Outras já foram apresentadas aqui como a reutilização de material pré-existente e que, no século XX vêm acompanhadas de procedimentos decorrentes do nascimento da musicologia como ciência e ressurgimento de questões de nacionalidade: as pesquisas sobre o folclore incorporando elementos musicais de outras fontes. Na verdade, nada disso é tão novo assim: música inspirada em temas folclóricos, assim como a orquestração e a citação se originam bem antes do século XX. Scelba (2002:45) aponta Haydn em seus arranjos de muitas canções folclóricas inglesas, escocesas, irlandesas e galesas e que, para algumas ele forneceu um acompanhamento de trio com piano. Similarmente com Haydn, Beethoven tem um número aproximado de 169 canções folclóricas com datas a partir de 1809 em arranjos com acompanhamento de trio com piano.

De maneira diferente, Béla Bartók e Zoltan Kodály, parceiros na pesquisa de melodias folclóricas, buscavam com a utilização de material folclórico alcançar um estilo musical que era ao mesmo tempo nacionalista e profundamente pessoal (Grove, 2000, v2: 69). O folclore como elemento nacionalista está presente na obra de Bartók em geral como em *Canção Pesante Húngara para orquestra* ou as *Cinco Canções Folclóricas Húngaras para voz e piano*. Posteriormente, o compositor húngaro expandiu as suas pesquisas sobre o folclore para fora de sua terra natal, ele procurou os temas na Romênia, Ucrânia, Arábia, Turquia, entre outros³⁰. A respeito de Bartók:

Béla Bartók situa-se no centro das preocupações folclóricas da nossa época, o seu gênio e o seu sentido humano permitiram-lhe realizar uma criação única e exemplar: a investigação apaixonada de uma matéria prima autêntica e a superação graças a utilização de uma linguagem musical contemporânea (Claude Samuel, 1964 : 36).

³⁰ As suas 6 *Danças Romanas* para piano e transcritas para orquestra, ficaram mundialmente conhecidas.

bos se serviu da vasta produção folclórica para construir uma linguagem musical própria e nacionalista, reforçando uma tendência já explorada antes por compositores como Alexandre Lévy e Alberto Nepomuceno³¹. Em Villa-Lobos, a manipulação do folclore está presente numa infinidade de obras suas e de outros compositores como ele também fornece muitos exemplos dos tipos e procedimentos de arranjos do século XX mencionados anteriormente: utilização de material pré-existente, no caso folclore e obras de outros autores; releitura de obras suas e de outros compositores com mudanças de meios sonoros e versões diferentes de mesma obra³².

Mais recentemente, a transcrição passou a ser praticada com menos restrições. Lacunas de repertório de instrumentos como violão, flauta, viola e contrabaixo são preenchidas com transcrições de obras primas de mestres do passado marcando um retorno histórico às origens desse procedimento. Um movimento também em direção a uma democratização do repertório de câmara é sinalizado através da execução de obras com composição instrumental diversa da pretendida originalmente. Exemplos são inúmeros: a *Sonata em lá maior para violino e piano* de César Franck sendo executada por flauta e piano, a *Sonata para violino e piano*

³¹ A utilização do folclore brasileiro em obras como *Série Brasileira* e *Prelúdio dos Garatujas* de Lévy e a *Suíte Brasileira* de Nepomuceno.

³² *Cirandas e Cirandinhas*, as *Bachianas Brasileiras*, *Choros* e *Guia Prático* com a utilização de material folclórico. Villa-Lobos. Como releitura de obras suas e mudança de meio sonoro temos as *Bachianas n°4* e a *Lenda do Caboclo*, originalmente para piano e transcritas para orquestra. Como releitura e de outros compositores, as partes de piano de diversas canções como: *Oração ao Diabo* e *Trovas* de Alberto Nepomuceno, *Cantiga Boemia* e *Pierrot* de Henrique Oswald e muitas outras. Como exemplo de versões diferentes de suas próprias obras, temos as versões dos 1º, 2º e 4º movimentos das *Bachianas n° 2* para violoncelo e piano e do 3º movimento para piano solo. Ainda as versões para canto e violão e canto e piano da *Ária das Bachianas n° 5*. A lista continua com a transcrição de obras de compositores dos séculos passados como uma série de *Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado* de Bach para orquestra, violoncelo e piano, ou coro a capela, existindo ainda uma transcrição do *Noturno opus 9 n° 2* de Chopin para violoncelo e piano.

com flauta e piano e muitas outras obras³³. Os
como Antony Scelba, Flávio Barbeitas e Adler se
embasam na comparação desse procedimento com a tradução ou versão de um
poema onde problemas idiomáticos de uma língua seriam equivalentes aos
problemas idiomáticos dos instrumentos.

³³ Mesmo em obras semi-eruditas como o *Tango* de Astor Piazzola originalmente para flauta e violão, encontramos performances com piano, violino, violoncelo.

CAPÍTULO II

Abordagens metodológicas do processo de transcrição

Ao longo do processo de pesquisa de material referente à transcrição musical, encontramos alguns artigos e livros que remetem à abordagem do processo de transcrição. Em algumas das fontes, o assunto é tratado de uma forma mais ampla, estendendo a abordagem ao período histórico em que estava em vigor. Na Renascença, por exemplo, a transcrição possuía caráter mais ornamental, no Classicismo eram mais comedidas em geral pela necessidade de se ter opções variadas de performance mantendo, no entanto, preocupações idiomáticas. Já no Romantismo, ela adquire um caráter virtuosístico e é tratada com bastante liberdade pelos compositores.

Estas formas estereotipadas da prática de transcrição nos períodos históricos apresentados eram apenas uma tendência geral característica de cada estilo de época, uma vez que o mesmo compositor, muitas vezes possuía diferentes metodologias dependendo do material a ser trabalhado apesar da forte ligação do período musical inerente nele.

No período Barroco Bach, em geral, modificava os originais e essas modificações tinham mais um caráter ornamental em que a linha superior era quase sempre alterada com freqüentes adições de vozes e/ou o acréscimo de cromatismos na linha do baixo. Outras modificações poderiam eventualmente se fazer presentes, como alterações na dinâmica, no caráter, na harmonia e nos andamentos. Já Mozart, com os arranjos de *Fugas* de Bach, estava mais interessado na experimentação do que no trabalho de recriação.

Modificações com intenções de adequação ao novo meio de execução aparecem em Liszt que, ao trabalhar os *Prelúdios e Fugas para órgão* de Bach, as *Sinfonias*

Schubert, se mantinha mais fiel ao texto original para a solução de problemas idiomáticos decorrentes da mudança de meio sonoro ou da reconstrução poética da obra de arte em sua nova realidade sonora. No entanto, de forma diferente, ao trabalhar com obras de seus contemporâneos, principalmente aquelas oriundas de óperas, deixava seu gênio criador agir plenamente. A ópera, aliás, foi um gênero musical tratado quase sempre com muita liberdade e fantasia pelo compositor húngaro em seus arranjos. Mesmo com o respeito que dedicava aos grandes mestres do passado, Liszt não deixava de inserir suas próprias idéias musicais no texto original. As *Reminiscências de Don Giovanni* e das *Bodas de Fígaro* de Mozart, são exemplos dessa flexibilidade na abordagem do processo transcritivo, segundo Rosen (2000).

Atualmente vemos algumas transcrições famosas, como a da *Chaconne* de Bach transcrita por Busoni, serem criticadas principalmente por não pianistas, como exageradas contendo excessos que desvirtuam a idéia original da obra. De certo modo, essa é uma característica das transcrições em geral, do período romântico. No decorrer desse trabalho surgiram preocupações com a fidelidade ao texto original: até que ponto a fidelidade ao texto pode ser mantida e obtida e até que ponto pode existir o interesse em elaborar a idéia do compositor da obra original. Antes de qualquer conclusão precipitada sobre essas questões, julgamos necessária a apresentação de algumas abordagens metodológicas para promover uma reflexão sobre o assunto. Assim, escolhemos três musicistas representativos na prática de transcrição musical para refletirmos sobre suas metodologias e a partir disso, pretendemos conseguir subsídios para a elaboração de nossa própria abordagem metodológica. Os musicistas são: Alfredo Casella (1954), Anthony Scelba (2000 e 2002) e Leopold Godowsky (1893-1914) com a análise de alguns *Estudos* de Chopin em sua transcrição para mão esquerda.

Alfredo Casella foi uma das personalidades mais marcantes do século XX na Itália no período entre as guerras mundiais. Era um grande pianista, regente e

... não muito conhecida, é bastante diversificada, orquestral, vocal e de música de câmara. Ele também possui transcrições da obra de outros compositores como todas as *Sinfonias* de Beethoven para piano a quatro mãos além de ensaios sobre música mostrando seu lado intelectual que era tão desenvolvido e influente quanto o seu lado musical.

Casella, em seu livro *El Piano* (1948), assumiu uma postura bastante radical em relação ao processo de transcrição considerando que as únicas transcrições que se comportam como obras de artes são as menos fiéis aos originais chamando-as de históricas. Ele também associa a obra transcrita a uma especial interpretação. Em relação a isso, ele comenta:

Temos que convir agora que na interpretação normal, ou seja, na execução, o interprete deverá fazer surgir e reviver o sentimento do compositor. Mas pode apresentar-se o caso de quem leia o mesmo documento original, sinta nascer em seu espírito a necessidade de reviver esse sentimento sob uma nova forma musical. (Casella, 1948:179).

Essas duas visões do autor podem parecer aparentemente contraditórias, mas na verdade, uma remete à outra. Por um lado, quando ele dá preferência às transcrições menos fiéis ao original, ele está destacando e dando valor à criatividade e à imaginação do transcritor que usa a sua intuição musical para manipular os elementos da obra visada. Por outro lado quando diz que o intérprete diante da obra deve sentir a necessidade de fazer reviver o sentimento do compositor, certamente não está querendo dizer que o transcritor pode alterá-lo livremente sem qualquer escrúpulo, ao contrário, toda a criatividade deve ser motivada por esse sentimento. Na realidade, ele crê em uma sobreposição de personalidades: compositor e transcritor. Outra parte de seu texto reforça essa idéia:

O transcritor recria a obra, modificando alguns dos elementos preexistentes, agregando outros e acondicionando-os à sua visão crítica da obra original; mas estes elementos subjetivos que colabora, ainda não materializado nele, nem individualizado como total expressão de seu espírito e são no cambio, matéria bruta de sua linguagem em potencial,..., pertencente ao seu próprio gosto. (Ballo citado por Casella, 1948: 179-180).

os, Casella organiza um grupo altamente restrito a como *históricas*, ou seja, aquelas que devem merecer atenção e serem consideradas como obras de arte: 1) os dezesseis concertos de vários mestres (principalmente de Vivaldi) transcritos por Bach para teclado; 2) as transcrições de Bach, Berlioz e Wagner escritas por Liszt; 3) as transcrições de Bach por Tausig; 4) as transcrições de Tristão e Isolda e dos Mestres Cantores por Hans Von Bülow; 5) as transcrições de Bach por Ferruccio Busoni; 6) as transcrições dos Três movimentos de Petruschka de Igor Stravinsky.

É intrigante vermos como o músico italiano exclui uma grande quantidade de transcrições importantes como as de Bach, Schubert e Chopin por Liszt ou as transcrições de Godowsky dos *Estudos* de Chopin sendo que, nessas últimas em sua maioria, a co-autoria do transcritor com o compositor polonês fica bem evidente.

Por fim, Casella (1948) apresenta dois fundamentos que ele considera como essenciais a toda transcrição: a fidelidade ao texto original, até onde seja possível e a adaptabilidade dos elementos originais da composição no novo meio sonoro. Nesse segundo fundamento deve ser considerando o impacto do instrumento de destino à música a ser transcrita que com isso, ainda segundo ele, consideráveis alterações melódicas, harmônicas e de composição podem se tornar necessárias. Esses dois fundamentos apresentados são relevantes porque a fidelidade ao texto original nunca é conseguida totalmente mesmo se a transcrição fosse realizada pelo próprio compositor: haverá sempre o impacto do novo instrumento ou da nova instrumentação na música de destino.

Consideremos um exemplo prático dessa situação na *Chaconne* de Bach na versão original para violino e na sua transcrição para piano com a mão esquerda escrita por Brahms. O violino tem possibilidades de legato e vibrato que o piano não tem e ao mesmo tempo pode também explorar passagens de brilho que intercalam saltos ou notas repetidas que não são possíveis de serem realizadas com apenas a mão esquerda no piano. No entanto, Brahms permanece extremamente fiel ao texto original em quase toda a peça, aproveitando recursos

... como a sustentação de vários sons com o pedal grave do piano com o objetivo de se conseguir mais ressonância nas passagens de maior tensão musical. Assim, fica evidente que Brahms tinha o objetivo de dizer o texto de Bach em outra realidade sonora, em outro instrumento e com formas de organização totalmente diferentes.

Casella ao contrário, sente a necessidade de ir além, ele busca com a mudança da escrita algo novo e que seja perfeitamente original. A abordagem metodológica do músico italiano se baseia principalmente no equilíbrio entre a fidelidade e a criatividade. Percebe-se também uma maior importância dada à criatividade em relação à fidelidade visto que a personalidade do transcritor é sempre muito ressaltada em seu livro. Acreditamos em razão disso que, em seu pensamento, deixar o traço de personalidade na obra é o objetivo principal de um arranjador, embora sem ignorar o sentimento do compositor. Na realidade, sua abordagem sempre gira em torno do gosto musical do transcritor.

Outra abordagem metodológica da transcrição é apresentada Anthony Scelba³⁴ (2002) cuja produção de arranjos se concentra em nosso século. A visão de Scelba diverge em muitos aspectos da visão de Casella embora valorize também o poder criativo do transcritor para uma efetiva realização de um arranjo. Contudo, a criatividade se relaciona mais para a reorganização de elementos que para a inserção de outros.

Antes de estendermos um pouco mais na discussão a respeito da abordagem metodológica de Scelba, é necessário apresentarmos algumas das razões que o motivaram nessa empreitada. Em primeiro lugar, Scelba, como contrabaixista, sentiu uma grande carência no repertório de câmara dos períodos anteriores e, em função disso, uma das suas principais razões para a produção de arranjos é

³⁴ Ele é professor no Departamento de Música da Universidade de Kean, Nova Jersey, Estados Unidos. Como músico extremamente atuante em sua área, foi o primeiro músico a obter o título de doutor em contrabaixo pela Julliard School. Além de ter sido, por dez anos o principal contrabaixista da Orquestra Sinfônica de Nova Jersey, continua atualmente a tocar como músico solista, de câmara e de orquestra. Ele também é o fundador do trio de piano, violino e contrabaixo, o Trio *Yadarm*, atuando como arranjador e compositor e intérprete.

o acesso ao repertório dos grandes mestres do *Viola* contribuiu para a formação de um repertório de câmara representativo e consistente para esse instrumento. Em segundo lugar, houve a intenção de realçar a função do contrabaixista que assume um objetivo didático: segundo ele, a falta de repertório de câmara para o contrabaixo dificulta a formação musical desses jovens instrumentistas situando-os numa posição desfavorável em relação a violinistas, violistas e violoncelistas. A produção de arranjos, nesse sentido, contribuiu para o desenvolvimento musical desses jovens, ajudando-os a terem um papel mais significativo no repertório de câmara.

Tendo em vista que o principal objetivo de Scelba é a de formação de repertório de câmara para o contrabaixo, ele pretende com isso, construir uma linguagem idiomática no seu instrumento. Portanto, assim como Casella e diferente de Brahms, sente a necessidade de interferir no texto original para atingir seus objetivos. Seu pensamento se revela no seguinte trecho:

a adaptação para o novo conjunto é muito mais que uma mera transcrição de uma parte de violoncelo para o contrabaixo, contudo, meu arranjo envolve o trabalho de recriação de seções para criar algo novo e que se encaixe e meu propósito- desenvolvendo uma boa peça de música de câmara para o contrabaixo (Scelba, 2002: 38-39).

Nessa passagem, Scelba está falando especificamente sobre o trio de Haydn em *mi maior* para violino, piano e violoncelo em que, além da substituição do violoncelo pelo contrabaixo, existem muitas mudanças na escrita que dão ao contrabaixo uma participação mais efetiva no conjunto.

Em outro de seus arranjos, Scelba transforma um duo em trio: as *Variações Se Vuol Ballare* para violino e piano de Beethoven. É interessante citar esse exemplo porque houve a necessidade de construção de uma nova parte para se acoplar no contexto geral; assim, a interferência no texto com essa intenção não foi apenas uma questão de escolha. O grande desafio desse trabalho foi evitar que essa terceira parte se tornasse redundante, o que, segundo a visão de Scelba não aconteceu. No entanto, para que essa terceira parte funcionasse como uma parte integrada e original, o contrabaixista do trio realizou muitas mudanças no texto de Beethoven: divisão de elementos entre a mão esquerda do piano e o contrabaixo,

no uníssonos, dobramentos de oitavas e reforço

A abordagem metodológica tanto no trio de Haydn quanto nas variações de Beethoven é a mesma. Em ambos os casos, ele pretendeu construir uma parte para o contrabaixo que fosse original e ao mesmo tempo soasse como se o compositor a tivesse escrito originalmente para esse instrumento, ou seja, como se Haydn tivesse composto o trio pensando no contrabaixo e Beethoven pensado em um trio para as variações. Todas as modificações empregadas nos dois casos parecem estar mais ligadas a uma reorganização de elementos do que a introdução dos mesmos de seu gosto musical. Essa parece ser uma diferença essencial entre as duas abordagens analisadas até agora. Scelba em momento algum fala de suas preferências e parece sempre estar preocupado tanto com a intenção do compositor da obra original quanto na linguagem idiomática do seu instrumento que é a principal motivação de seu trabalho.

Para que fique mais claro o procedimento adotado por Scelba nas obras de Haydn e Beethoven tomemos o seguinte depoimento:

Eu gosto de pensar que a obra original é como um cubo de gelo. Durante o processo de transcrição, o cubo é derretido. Enquanto está em estado líquido, todas as moléculas mudam de lugar; nada permanece como o original. Então quando começa o processo de formação da obra numa nova linguagem idiomática, moléculas escapam, novas moléculas se espalham para ocupar o espaço, mas as linhas de molde e reparação são virtualmente invisíveis. O novo trabalho existe como um novo cubo . diferente mas o conteúdo é o mesmo (Wechsler, citado por Scelba, 2001:21).

Esse depoimento é extraordinário porque expõe exatamente o procedimento de Scelba em seus arranjos de obras de Haydn e Beethoven. Ele não introduz novos elementos, mas redistribui, reorganiza e remodela os já existentes entre as partes do conjunto. Em alguns momentos, Scelba justifica suas modificações na obra atribuindo-as à manutenção do equilíbrio ou à correção de fraquezas e imperfeições. Nesse último caso ele afirma que muitas das modificações do trio de Haydn foram realizadas com o objetivo de se ter uma distribuição mais igualitária dos elementos entre os três instrumentos, pois na sua visão, o piano tinha um papel muito mais dominante na versão original.

pensando diretamente nesses pontos de suposta caso, o material escolhido foi um grupo de doze arranjos de Haydn sobre canções folclóricas para voz com acompanhamento de trio com piano. Acreditando que Haydn as tenha composto pensando em uma situação mais informal, ele não as não considera adequadas para uma situação de concerto; além disso, ele julga que elas apresentam algumas %baquezas+ das quais podemos citar o uso do mesmo acompanhamento para cada estrofe e o emprego contínuo de todas as partes do conjunto. Essas %baquezas+seriam então %corrigidas e melhoradas+ pelo transcritor. Nesse exemplo específico, Scelba se permite interferir mais no original, principalmente por considerá-lo fraco para seu objetivo. Desse modo, ele cria introdução e coda, assim como interlúdios ligando cada estrofe com acompanhamento instrumental diferente. Mais ainda, ele utiliza em uma dessas canções a técnica da colagem utilizando material musical de uma sonata do próprio Haydn como ligação entre as estrofes. Sem duvidam sua interferência é bem mais abrangente e incisiva, e ele mesmo a admite:

Embora eu tenha usado muitas das idéias de Haydn, outras tantas foram minhas próprias e o resultado da adaptação não significa que soa como Haydn. Sem ser estilisticamente discrepante, minha escrita aqui é poliestilística, necessariamente neoclássica (Scelba, 2002: 46).

A utilização desse exemplo demonstra claramente a importância de mostrar a flexibilidade da abordagem metodológica em relação ao material escolhido. Enquanto Casella se concentra na imaginação do transcritor e no poder do novo instrumento sobre a transcrição em si, Scelba se concentra na transformação que o material possa sugerir no momento da transcrição e, desse modo, ele atua no equilíbrio da escrita %corrigindo e melhorando+ quando necessário.

O terceiro musicista é Leopold Godowsky que, embora muito de sua produção musical se concentre no século XX, é um autêntico representante da tradição romântica no tratamento de melodias e harmonias. A obra desse polonês situa-se na virada do século XIX sendo portanto, a abordagem mais antiga das três escolhidas para esse trabalho. Embora nenhum escrito sobre os arranjos de Godowsky tenha servido como fonte para o presente trabalho, julgamos

metodologia do processo de transcrição analisando ou seja, procurando entendê-la através de uma estrita e restrita investigação nas partituras de alguns de seus arranjos para mão esquerda.

Godowsky foi um dos maiores virtuosos do piano em sua época. Seus contemporâneos como Sergei Rachmaninoff e Josef Hofmann tratavam-no com grande respeito e admiração e seus alunos referiam-se a ele como um deus. O grande compositor polonês, sem dúvida, era possuidor de uma capacidade técnica fenomenal, testemunhada não apenas por suas paráfrases sobre os *Estudos* de Chopin, mas também por outras transcrições e obras originais que ele mesmo compôs.

Atualmente, Godowsky é mais conhecido pelos seus arranjos sobre os *Estudos* de Chopin que como dito na introdução desse trabalho, são 53 arranjos no total dispostos em cinco volumes. Segundo Theodore Edel (1994: 56), ele provavelmente compôs os arranjos entre os anos de 1893 e 1914 obtendo grande sucesso. Segundo Isidor Phillip, esses arranjos para a mão esquerda eram uma bruxaria, algo realmente fantasmagórico! Todas as combinações rítmicas possíveis estão reunidas nesse trabalho+ (Phillip citado por Edel, 1994: 56). Edel considera também que mesmo estando no topo do repertório pianístico os *Estudos* de Chopin, Godowsky foi mesmo assim capaz de incorporar muito de seu material melódico e harmônico em seu trabalho para apenas uma das mãos:

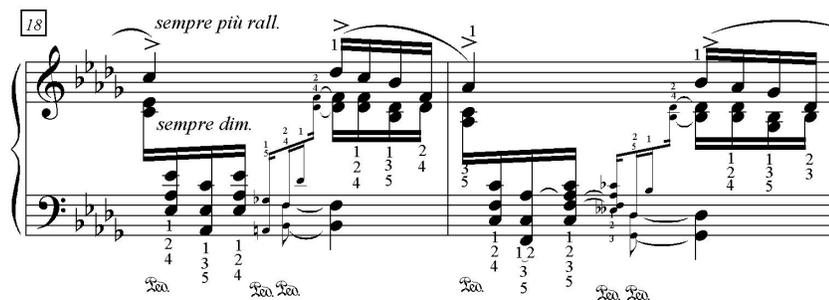
o senso básico das progressões harmônicas de Chopin é retida e o número de compassos permanece inalterado, o estudo original é sempre reconhecível a despeito das transposições tonais, adições de vozes cromáticas e até mesmo, mudanças no propósito dos estudos (Edel, 1994: 58).

As mudanças de tonalidade de muitos dos arranjos não mantêm a mesma tonalidade do original e essas mudanças podem ser fundamentadas em uma preocupação mecânica dos padrões técnicos. O *Estudo opus 10 nº 12* (*Revolucionário*) é transportado para o tom de dó# menor possibilitando posições de mão mais confortáveis do que a tonalidade original de dó menor. No *Estudo opus 10 nº 3* (*Tristesse*), a mudança de tonalidade parece ter sido motivada por

de de ré b maior no lugar de mi maior original, satisfatório o clima sugerido com as sonoridades mais graves amenizando a sensação de esvaziamento que poderia ocorrer pela exclusão de uma das mãos para a performance, principalmente em uma peça lenta. Outro motivo para essa transposição pode estar relacionado com o adensamento de alguns trechos pela necessidade de compactar os elementos musicais. Essa compactação quase sempre traz a melodia para a região do acompanhamento, ou seja, uma oitava abaixo do original tornando possível a performance com apenas uma das mãos.

A busca pela fidelidade ao compositor da obra não impediu que Godowsky tomasse certas liberdades em relação à harmonia ou a condução de vozes. No *Estudo opus 10 n°3 (Tristesse)*, o compositor permanece bastante fiel ao original. No entanto, à harmonia de Chopin apogiaturas cromáticas são introduzidas nas notas fundamentais do arpejo dos compassos 18 e 19 (exemplo 1).

Exemplo 1. *Estudo op 10 n°3*, versão Godowsky, compassos 18 e 19.



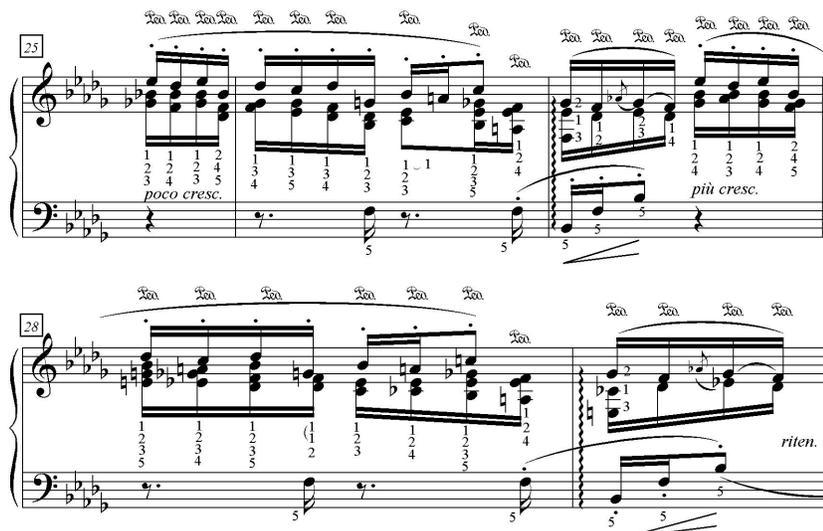
Em outra passagem, no segundo tempo do compasso 25 e no primeiro tempo do compasso 29, Chopin realiza uma seqüência de bordaduras duplas sobre uma harmonia de dominante da tônica relativa (sol # maior), nos compassos 26 e 28 e cadência na tônica relativa (dó# menor) nos compassos 27 e 29. Chopin realiza a cadência dos compassos 26-27 e 28-29 de modo similar (exemplo 2).

o 26 ao 29.



Mesmo mantendo o encadeamento original de Chopin, Godowsky não apresenta a harmonia de forma clara pela ausência da nota fundamental do acorde de dominante no primeiro tempo dos compassos 26 e 28, a nota no arranjo é um fá natural e ela só aparece na quarta e oitava semicolcheia, sendo que somente na última semicolcheia desses compassos é que o acorde aparece completo. Além disso, Godowsky altera o padrão das bordaduras na repetição do encadeamento (compassos 28 e 29) gerando acordes resultantes de movimentos cromáticos confundindo ainda mais a percepção harmônica da passagem. Notemos o movimento cromático (dó-dób-sib-lá) do segundo tempo do compasso 28. A bordadura dupla sobre o acorde da tônica relativa no compasso 27 é empregada de modo similar ao original, mas em sua repetição no compasso 29, Godowsky a realiza por movimento contrário, mi-fá e solb-fá. (exemplo 2b).

Exemplo 2b: *Estudo op10 nº3*, versão Godowaky, compasso 25 ao 29.



colica) nos fornece exemplo com a introdução de intervalos cromáticos. Nos compassos 09 a 16, uma melodia secundária - as notas da clave de fá com hastes viradas para cima- é inserida sob a melodia principal, sendo que ela paira sobre a harmonia que permanece inalterada (exemplo 3).

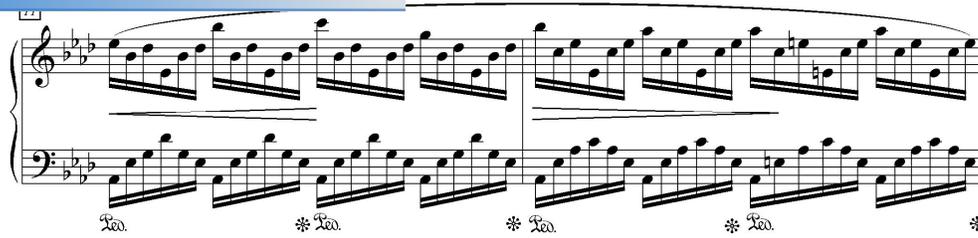
Exemplo 3: *Estudo Op 25 nº1*, versão Godowsky, compasso 9 ao 16.



Para sustentar a melodia secundária, Godowsky teve, no entanto, que abrir mão da variação melódica empregada por Chopin no compasso 11 (exemplo 3b).

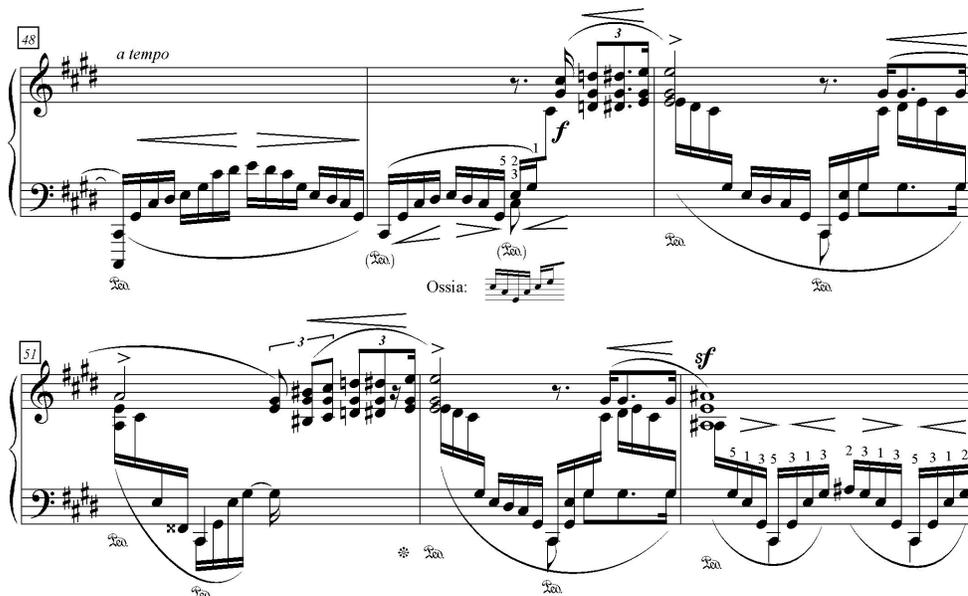
[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

passos 15 e 16.



Godowsky é obrigado muitas vezes a abrir mão de parte do material ou a recompor algumas passagens com o intuito de se aproximar do efeito original. Esses dois casos estão presentes no Estudo opus 10 nº12, (~~Revolucionário~~), No primeiro caso, entre outras passagens, podemos mostrar o início da re-exposição do tema nos compassos 48-53. O acompanhamento da versão de Chopin sofre modificações ao longo da passagem: primeiro, ele é apresentado intacto sozinho no compasso 48 e no compasso seguinte é parcialmente apresentado nos dois primeiros tempos e abdicado em favor da melodia nos tempos seguintes. Em nenhum outro momento similar dessa passagem, o acompanhamento original será apresentado, pois, nesse momento, preservar ao máximo o movimento contínuo de semicolcheias, a sustentação harmônica e os intervalos que o caracteriza, dó#, ré# e mi ascendente ou descendente, são primordiais (exemplo 4).

Exemplo 4: *Estudo op 10 nº 12*, versão Godowsky, compasso 48 ao 53.



Godowsky é obrigado a recompor o material da mão esquerda para se adequar à melodia. O acompanhamento de Chopin consiste num acorde quebrado apresentado em estado fundamental e em suas duas inversões, primeiramente ascendente e depois descendente. Os acordes quebrados começam sempre com uma apogiatura inferior de segunda menor em todas as suas inversões, o que é uma característica do acompanhamento (exemplo 5).

Exemplo 5: *Estudo op 10 nº 12* compasso 29 ao 32.



Godowsky preserva essa relação das apogiaturas de formas diferentes para os movimentos ascendentes e descendentes dos acordes. No movimento ascendente, ele preserva a relação dos semitons através das colcheias da parte superior do acompanhamento, deixando a parte inferior responsável pelo preenchimento harmônico. No movimento descendente, o acompanhamento substituto é mais parecido com o original apresentando-se em apenas uma voz e traz o movimento de semitom em semicolcheias. Enquanto em Chopin o acorde é articulado em quatro notas em Godowsky elas são apenas três. Os semitons dos acordes, tanto nos movimentos ascendentes quanto nos descendentes, são

dois primeiros tempos do compasso, mas o efeito
so inteiro (exemplo 6).

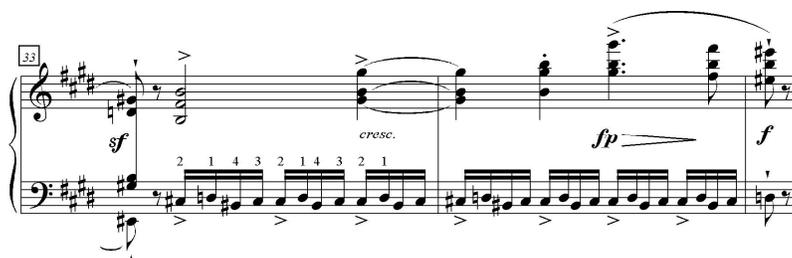
Exemplo 6: Estudo op 10 nº 12, versão Godowsky, Compasso 29 ao 32.



The image shows a musical score for Example 6, which is Chopin's Etude Op. 10 No. 12, Godowsky version, measures 29 to 32. The score is written for piano and includes the main melody and two optional bass lines labeled "Ossia". The main melody is in the right hand, and the "Ossia" lines are in the left hand. The score includes fingerings, dynamics, and articulation marks.

Freqüentemente, Godowsky fornecia uma execução opcional quase sempre versões simplificadas de passagens muito virtuosísticas. Em outros casos, a versão opcional de uma passagem relacionava-se a diferentes aspectos observados na versão original. O *Estudo opus 10 nº4* é um exemplo dessas versões opcionais onde duas versões são apresentadas e cada uma delas privilegia um determinado aspecto do elemento original. Na versão original de Chopin, o acompanhamento consiste numa bordadura superior e inferior repetida sete vezes com a mão direita realizando acordes ascendentes no contratempo terminando no movimento melódico sol#, fá#, mi# (exemplo 7)

Exemplo7: *Estudo op 10 nº 4*, compassos 33 e 34.



The image shows a musical score for Example 7, which is Chopin's Etude Op. 10 No. 4, measures 33 and 34. The score is written for piano and includes the main melody and two optional bass lines labeled "Ossia". The main melody is in the right hand, and the "Ossia" lines are in the left hand. The score includes fingerings, dynamics, and articulation marks.

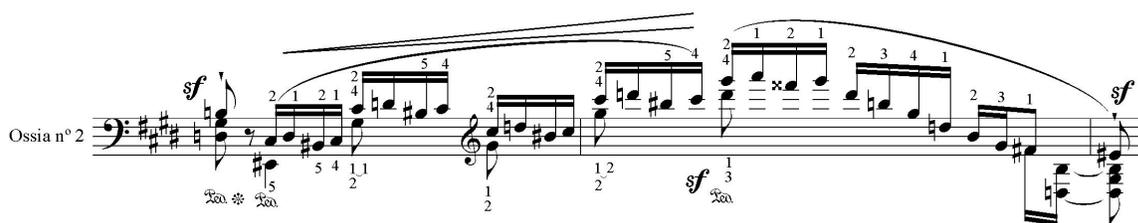
de Godowsky privilegia a manutenção das melódicas no contratempo diferente dos acordes ascendentes de Chopin, mas o movimento melódico final é preservado (exemplo 8).

Exemplo 8, *Estudo op 10 nº4*, versão Godowsky, ossia 1, compassos 33 e 34.



Na segunda versão alternativa, Godowsky exclui duas repetições das bordaduras apresentando-as com um salto de oitava ascendente para cada uma delas. Sobre as bordaduras existe a nota sol# que está presente nos acordes ascendentes de Chopin e que faz parte da harmonia de do# maior, mas a relação dos contratempos se perde. O movimento melódico também é preservado nessa versão, mas a custo de um salto de duas oitavas (exemplo 9).

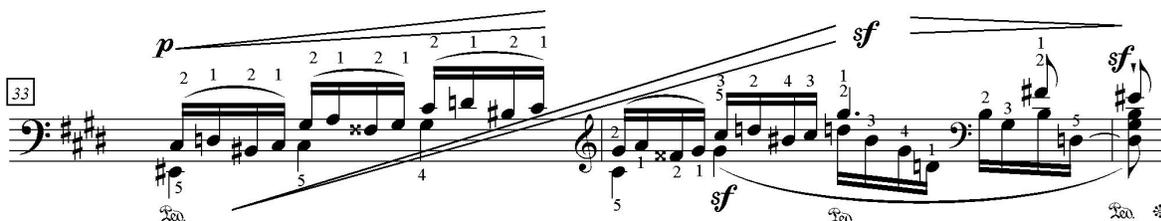
Exemplo 9, *Estudo op 10 nº 4*, versão Godowsky, ossia 2, Compassos 33 e 34.



A versão mais equilibrada tenta preservar o movimento ascendente da versão anterior, porém, com um espaçamento menor. Para isso, Godowsky alterna as bordaduras entre as notas dó# e sol# para diminuindo a distância provocada pelo movimento ascendente preservando dessa forma o movimento melódico final com um salto de apenas uma oitava; no entanto, o elemento do contratempo também é

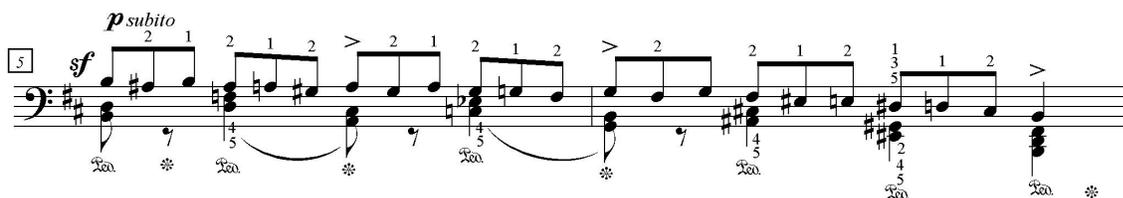
passagem fica claro que Godowsky privilegia o arranjo de acordes e melodias do original focando-se na interação de ambas as mãos (exemplo 10).

Exemplo 10: Estudo op 10 nº 4, versão Godowsky, compassos 33 e 34 .



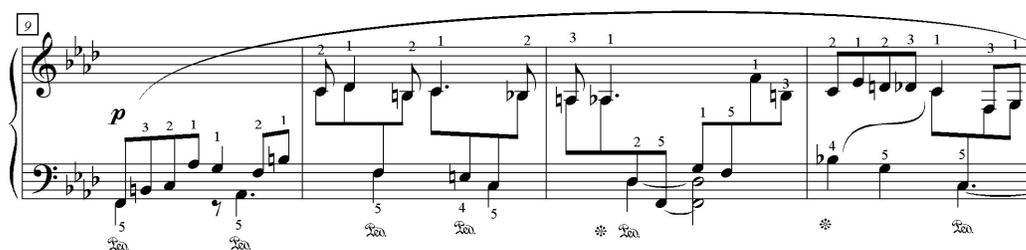
Os *Estudos* de Chopin possuem um nível artístico tão elevado, que as pessoas, muitas vezes se esquecem que eles são peças com finalidades específicas, ou seja, são estudos que visam o desenvolvimento de um determinado tipo de técnica. Quando Edel (1994) fala de mudança de propósito, ele se refere à alteração do objetivo inicial proposto pelo estudo no arranjo. Assim, se no Estudo opus 25 nº10 a proposta original era o estudo de passagens em oitavas, na versão Godowsky, com a exclusão de três oitavas do original restando apenas a melodia em uma voz, o compositor recorre a bicordes sob a melodia aproximando-se da ressonância original com intuito de a carência de som devida à exclusão desse material. Desse modo, a proposta original do estudo é desconsiderada em favor do nível artístico que o arranjo pretende adquirir. O resultado dessa operação é semelhante ao opus 10 nº4 (exemplo 11).

Exemplo 11: *Estudo op 25 nº10*, versão Godowsky, compassos 5 e 6.



propósito do estudo pode ser observado no Estudo em um estudo de polirritmia: o acompanhamento em colcheias com quatro notas por tempo e a melodia em semínimas, três notas por tempo. Godowsky evita qualquer tipo de polirritmia, adaptando a melodia, antes em quiálteras para uma estrutura de quatro colcheias, fazendo com que melodia e acompanhamento muitas vezes se confundam (exemplo 12).

Exemplo12: *Estudo opus póstumo nº 1*, versão Godowsky, compasso 9 ao 12.



Através dos exemplos mostrados acima, observamos que freqüentemente Godowsky interferia no texto original. Na maioria das vezes, essa interferência se relaciona com a adaptação do material em si, mas elas também ocorrem em questões harmônicas que se relacionam mais com a fantasia do compositor tendo nesse contexto apenas uma função de colorido. Não raro, Godowsky recorria também a dobramentos de notas do baixo a fim de conseguir mais reverberação aproximando-se assim ao equivalente do original. A dinâmica de Chopin é em geral, enriquecida com detalhes com a adição de outros sinais de dinâmica (talvez subentendidos no original). No entanto, em algumas ocasiões a dinâmica é realmente alterada. Existe também uma grande quantidade de sinais tanto de expressão quanto agógicos que decorrem da necessidade de diferenciação dos planos sonoros e do entendimento de simultaneidades na prática com apenas uma das mãos. Há, em todos os arranjos, uma redução na velocidade dos andamentos que pode ser atribuída, entre outras razões, às questões de dificuldades de realização.

O material em si exerce uma grande influência na transcrição. A complexidade do material nos estudos não permite que o transcritor se mantenha preso somente ao campo da organização dos elementos da obra. Em muitos casos, a reconstrução de seções e modificações significativas do acompanhamento se torna necessária, mas deve-se ressaltar, contudo, que raramente a melodia sofre algum tipo de modificação rítmica ou melódica.

Em consequência desse fato, Godowsky não adota uma única abordagem metodológica nos arranjos dos estudos para a mão esquerda, mas se comporta de acordo com as necessidades de adaptação do material sempre buscando nas sonoridades da obra original a melhor possibilidade de reconstrução se não do todo pelo menos de parte do material original. Contudo, as alterações harmônicas parecem constituir um ponto de ambigüidade onde sextas acrescentadas e apogiaturas cromáticas simultâneas ao serem acrescentadas distorcem a harmonia sem, no entanto, alterar sua função no contexto. O colorido resultante desses procedimentos é facilmente encontrado em obras originais de Godowsky como *Meditations*, *Elegy* e *Estudo Macabro*. Essa ambigüidade também se apresenta na contradição de Godowsky se empenhar tanto em manter as melodias e em reconstruir as relações originais e, ao mesmo tempo, não ter o mesmo interesse em reproduzir as sonoridades de Chopin. Tal situação é verificada em alguns dos estudos como no opus 10 nº 1 e no opus póstumo nº 2 nos quais a sonoridade do arranjo se apresenta muito mais típica de Godowsky do que de Chopin. Verdade seja dita que, na maioria dos demais estudos, essa tendência é reservada para algumas passagens isoladas.

As três abordagens metodológicas escolhidas e aqui apresentadas possuem alguns pontos em comum, principalmente em relação à interferência na escrita do original. Por um lado, os arranjos de Godowsky estão em conformidade em muitos aspectos, com os fundamentos de toda transcrição proposta por Casella, pois eles buscam a fidelidade ao original sempre que possível e possuem interferências na

...mudança de instrumentação³⁵. Além disso, todos os aspectos da personalidade do transcritor, pois Godowsky freqüentemente modificava, agregava ou reconfigurava os elementos preexistentes à sua visão e esse é um dos pontos-chaves da abordagem metodológica de Casella. Por outro lado, a abordagem de Casella ao privilegiar o lado criativo do transcritor não ocorre nos arranjos para mão esquerda de Godowsky, uma vez que esse último está sempre em busca da fidelidade ao original e a distorção harmônica pelo acréscimo de notas não é suficiente para alterar a função e, conseqüentemente, não significativas para o músico italiano³⁶.

Scelba, de outra forma, não pensa em agregar ou modificar os elementos pré-existentes, mas se concentra na re-organização dos mesmos para que a peça funcione em uma situação idiomática nova. No entanto, em alguns casos, ele se permite ir além da reorganização dos elementos tendo como justificativa, a correção de %fraquezas+ que a pretensa obra possui. Scelba e Godowsky se aproximam no sentido em que ambos possuem um objetivo bem específico para os arranjos: ambos estavam interessados em tornar possível a performance da obra visada em sua instrumentação ou situação idiomática específica. O primeiro recorria à prática de arranjo para preencher lacunas no repertório do contrabaixo e o segundo pretendia tornar acessível os *Estudos* de Chopin àqueles que não tocam com ambas as mãos³⁷. Casella, ao contrário, não parece estar interessado em apresentar objetivos específicos para a prática de arranjo, quando diz que o intérprete ao ouvir a obra sente a necessidade de reviver o sentimento do compositor em outro meio sonoro. Ele relaciona a prática de transcrição à

³⁵ A mudança de instrumentação não existe em Godowsky, porém, ela é entendida nesse contexto, como uma mudança de situação idiomática em decorrência da exclusão da mão direita da performance da peça.

³⁶ Esse pensamento sobre Casella pode ser comprovado pelos inúmeros exemplos musicais de transcrição que ele apresenta.

³⁷ Notamos que parte da idéia de paráfrase aplicada aos demais estudos para as duas mãos está presente também nos arranjos para mão esquerda, porém num grau menor.

transcritor ou somente ao desejo de realização da obra. Nesse caso, o objetivo sendo ligado ao prazer do transcritor em traduzir a obra para si próprio levam esses arranjos a apresentar uma tendência de serem mais livres.

É importante entendermos que os objetivos ou a ausência deles interferem diretamente na abordagem metodológica empregada na transcrição. Podemos concluir sobre o material analisado dos três musicistas que há uma tendência em abrir mão da fidelidade em favor à liberdade na transcrição quando o objetivo se relaciona apenas à necessidade de recriação da obra no instrumento que se domina. Parece também adquirir importância primordial o material em si, uma vez que se nota mais liberdade nos arranjos de materiais operísticos e maior fidelidade quando o material é proveniente de mestres importantes do passado.

Um ponto a ser discutido é a respeito da sonoridade assumida na transcrição. As três metodologias assumem posições distintas em relação a esse assunto. Scelba está sempre preocupado com a escrita idiomática para seu instrumento de forma a quase sugerir ou induzir que tenha sido o próprio compositor da obra original quem a preparou, havendo desse modo uma grande preocupação em reproduzir as sonoridades da obra original. Esse pensamento é constantemente ressaltado em seu artigo. De modo semelhante, notamos em Godowsky a preocupação de reproduzir as sonoridades originais em suas partituras pelo seu esforço em preservar ao máximo a melodia, o acompanhamento do estudo ou buscando em sua recomposição as mesmas relações estabelecidas na versão de Chopin.

Apesar dessa intenção, como já ressaltado acima, o transcritor polonês segue a direção oposta em relação à busca da sonoridade chopiniana ao realizar modificações na harmonia ou acrescentar vozes o que contribui para a formação de uma sonoridade típica de suas obras originais. Já Casella não fala diretamente de sonoridade, mas ressalta a sua importância nos arranjos de Bach por Tausig e por Busoni, que reforçam a textura na escrita para o piano a fim de aproximar do

ção para a riqueza de colorido explorado no piano
rais e/ou operísticas por Liszt e por Bülow.

Com base na reflexão proposta sobre as abordagens metodológicas apresentadas, podemos concluir que as questões sobre fidelidade não devem ser encaradas isoladamente, ao contrário, elas dependem de uma série de fatores que estão interligados como a natureza do material, a proposta de objetivos, o nível de possibilidades que se dispõe na nova situação idiomática. Assim, parece-nos que questões sobre a personalidade do transcritor permanecem em segundo plano.

No caso das transcrições tratadas nesse trabalho procuramos evitar qualquer interferência gratuita no texto original. Toda interferência realizada é justificada pela impossibilidade de realização na situação idiomática visada. O respeito ao texto original e ao compositor Chopin foram levados em consideração, uma vez que: a) não consideramos existir pontos de fraquezas no texto; b) não sentimos a necessidade de modificar seus elementos, melhorando, ou enriquecendo o material escolhido. Além disso, consideramos que o excesso de informação, se acrescentado, desvirtuaria o entendimento da mensagem transmitida pela obra. O objetivo do trabalho de transcrição nos prelúdios é claro ao se concentrar em dar acesso à performance dessas obras àqueles que, por alguma razão, não podem tocar com as duas mãos. Assim sendo, julgamos desnecessário empreender quaisquer tipos de modificações estéticas, embora em alguns casos, não negamos o impulso em abrir possíveis exceções. Enfim, foi opção definida a intenção de permanecer o mais fiel possível ao texto original abdicando de interferências (que poderiam eventualmente mais diminuir do que somar).

Como já exposto nesse capítulo, o material em si exerce influência no tipo de transcrição que se pretende realizar. No caso em tela, foram escolhidos 06, entre os *24 Prelúdios opus 28* de Chopin, sendo que essa seleção foi definida em função de que todos eles podem sustentar a mesma abordagem metodológica, ou

dos de uma mesma forma concentrando-se em a prática de uma das mãos. É importante ressaltar, no entanto, que um nível de oscilação em relação à necessidade de interferência no texto de cada um dos prelúdios, poderá ser visivelmente percebido sem com isso alterar o propósito inicial.

A transferência em si de um meio sonoro a outro ou de uma situação idiomática a outra exerce uma influência dupla sobre a futura transcrição. De um lado, a adaptação para a prática do piano com a mão esquerda de um material perfeitamente funcional dentro de um repertório de piano para ambas as mãos implica em uma situação com menos possibilidades: a carência de recursos decorrentes da prática de mão esquerda dificulta a manipulação do material, pois nesse contexto a preservação dos elementos originais constitui uma tarefa demasiadamente complexa. Por outro lado, essa dificuldade e, em alguns casos, a impossibilidade de reproduzir integralmente os elementos originais da obra, obriga o transcritor a interferir no texto chegando a casos extremos como ocorre em alguns arranjos de Godowsky. No caso específico desse trabalho, não houve situação radical restringindo as mudanças apenas ao campo idiomático.

Por fim, consideramos também que a personalidade do transcritor é involuntariamente transferida no processo de transcrição, ao contrário do pensamento de Casella que afirma ser necessária uma série de alterações no texto para conferir credibilidade ao trabalho. Acreditamos que parte da escolha de se manter a maior fidelidade possível ao texto é também uma questão de personalidade tendo em vista que essa abordagem necessita de um temperamento talvez mais tradicionalista por parte do transcritor. Além disso, as soluções idiomáticas apresentadas são de responsabilidade do arranjador e, independente de sua vontade, elas serão registradas de uma forma ou de outra.

As três abordagens metodológicas apresentadas têm pontos fortes que foram aproveitados em nosso trabalho com os Prelúdios. Embora o nosso processo de

procedimentos de Casella, procuramos, mesmo nos arranjos apresentados por ele: a fidelidade ao original e o impacto da nova situação idiomática com a mínima possível mudança de situação.

De Scelba, onde encontramos abordagem mais similar à utilizada em nosso trabalho, buscamos suporte na reorganização de elementos e na promoção de uma linguagem idiomática mais adequada à mão esquerda. Assim tentamos demonstrar que, além de questões sobre a fidelidade ao original, existem também preocupações com a efetividade na performance do arranjo que nos obrigou a explorar ao máximo os recursos disponíveis e a ampliar os recursos técnicos.

Nos arranjos dos Prelúdios, a mão esquerda é obrigada a desempenhar uma função não freqüente no repertório tradicional de piano. Os saltos constantes muitas vezes atravessando os registros grave, médio e agudo do piano fazem do uso do *legato* virtual³⁸ nas linhas melódicas uma necessidade de ordem prática, pois, na grande maioria das vezes, essa tarefa recai sobre o polegar obrigando o intérprete ao emprego do pedal direito do piano e à exigência de um pleno controle de movimentação desse dedo³⁹.

Em relação a Godowsky, por se tratar dos mesmos meios sonoros, das mesmas situações idiomáticas e do mesmo compositor original de nosso trabalho, absorvemos alguns de seus procedimentos. Dentre eles, citamos: a) o uso de um grande acorde em arpejo para substituir dois acordes simultâneos; b) a mudança de altura de um elemento; c) o cuidado de não utilizar o mesmo recurso com muita freqüência, pois a variação é um procedimento que desperta interesse na obra.

³⁸ Apesar do piano não ser um instrumento capaz de produzir o *legato* como os instrumentos de cordas friccionadas ou de sopros, os pianistas tentam produzir seu efeito aproximado utilizando o *legato* de dedo. De outra forma, o *legato* virtual apresenta-se com o auxílio do pedal direitosobrepondo os sons através do pedal citado. Acreditamos que o efeito do *legato* é mais um resultado da intenção do executante do que da real possibilidade de se obtê-lo.

³⁹ Mais explicações sobre a linguagem idiomática de mão esquerda serão dadas no próximo capítulo.

ranjos de Godowsky, foi essencial para que questões de questões polifônicas e construção de configurações inusitadas para a mão esquerda.

A abordagem metodológica nos seis prelúdios escolhidos dos *Prelúdios opus 28* de Chopin será detalhada no próximo capítulo, abordando questões de melodia, harmonia, sonoridades, tonalidade e linguagem idiomática.

CAPÍTULO III

Considerações sobre a execução do piano com a mão esquerda solo

No processo de revisão de literatura sobre a mão esquerda, encontramos material sobre as razões de se estudar esse tipo de repertório, sobre compositores e transcritores que dedicaram obras para uma das mãos. No entanto, poucos trabalhos enfocam as habilidades específicas necessárias para a execução dessas obras. A abordagem do aspecto didático do repertório para a mão esquerda foi trabalhada por Moreinos (1985) e Lewenthal (1972). Ambos abordam assuntos sobre pedalização e dedilhado entre outros. No primeiro, as idéias originam-se de trabalhos sobre pedagogia do piano com as duas mãos e, no segundo, o objeto é direcionado a um treino intenso da mão esquerda com a intenção de desenvolvê-la para o repertório de duas mãos. Assim, antes de apresentarmos a metodologia adotada em nossas transcrições, julgamos necessário a realização de um breve comentário sobre os elementos que compõem a linguagem idiomática da performance do piano com a mão esquerda tentando esclarecer essa questão para a pessoa que se interesse nesse tipo de repertório.

Durante todo o trabalho, discutimos a linguagem idiomática e a problemática da transferência de música concebida em outro instrumento possuidor de outras formas de organização que, por sua vez, geram elementos musicais complexos, e, em muitos casos, impossíveis de serem traduzidos em outro instrumento. Nesse capítulo, vamos nos limitar a abordar apenas os elementos que interferem diretamente na hermenêutica da obra e na execução do piano com a mão esquerda. Desse modo, muitos dos sinais de dinâmicas e agógicos encontrados em transcrições de obras do repertório de duas mãos foram necessariamente introduzidos não por uma questão de gosto musical e sim por questão de linguagem idiomática ou por questões de performance. Assim consideramos que

que compõem essa linguagem idiomática da mão esquerda, andamento, controle de movimentação espacial, de contração e expansão da mão esquerda, dedilhado e o uso do pedal *sostenuto*. A maioria das obras para mão esquerda, original ou via transcrição, tem o objetivo de simular uma atuação de duas mãos. O compositor ou o transcritor conduz o ouvinte a pensar realmente que o piano está sendo tocado por ambas as mãos obrigando a mão esquerda a desempenhar o trabalho de duas mãos. Ao fazer isso, os elementos musicais são impelidos a estarem tão próximos que freqüentemente se cruzam e como conseqüência, aparece a necessidade de se utilizar uma gama de sinais de dinâmica como *sforzatos*, *marcatos* e *tenutos* para promover uma diferenciação dos planos sonoros⁴⁰.

Além disso, a intensidade geral da obra sofre uma diminuição por pelo menos três motivos: 1) a rarefação da textura pela exclusão de uma das mãos na performance; 2) a dificuldade do corpo em direcionar a força de apenas um lado do corpo; 3) a necessidade de se abarcar acordes que necessitam de uma grande envergadura da mão. Mais ainda, grandes volumes sonoros requerem uma tensão progressiva na mão sem descanso ao trabalhar continuamente, sendo necessário cuidado para não sobrecarregá-la muscularmente pelo excesso de esforço o que poderia gerar lesões.

Em relação a essa situação acima onde a mão esquerda trabalha continuamente, o compositor/transcritor possui o recurso da agógica. As obras para mão esquerda são, em geral, mais flexíveis em relação ao tempo comparando-se àquelas para as duas mãos. Reter o tempo pode ser uma ótima estratégia para a criação de momentos de relaxamento da mão. A utilização do *rubato* também se faz necessária pelo uso freqüente de saltos e grandes arpejos assumem a função de substituir o ataque simultâneo de dois registros distintos do piano, ocasionando

⁴⁰ A tese de mestrado de Iva Moreinos (1985) aborda a diferenciação dos planos sonoros nos noturnos para mão esquerda de Alberto Nepomuceno; seu trabalho ainda busca outros exemplos e fornece sugestões técnicas para a realização da diferenciação dos planos sonoros.

o. Essa espera no tempo também é exigida para modo satisfatório evitando o risco de acúmulo de ressonâncias indesejáveis de acordes anteriores.

Os andamentos de transcrições de obras do repertório tradicional de piano para mão esquerda são, na grande maioria das vezes, mais lentos. Isso favorece um menor esforço muscular e um maior volume de som. No entanto, consideramos que o principal objetivo de se buscar andamentos mais tranquilos é o fato de se ter configurações rítmico-melódicas muito complexas para a mão em questão. Essa posição é referendada em depoimento de Godowsky sobre o andamento de seu arranjo do *Estudo opus 10 nº 1* de Chopin:

Para o estudo opus 10 nº1 de Chopin transcrito para mão esquerda, o movimento metronômico indicado por Chopin, M. colcheia= 176 parece ser muito rápido para o caráter triunfal dessa composição. Kullak indica M. colcheia= 152(...) A transcrição sendo mais complicada que o estudo original pede um andamento mais lento, M. colcheia = 108-138 (Godowsky, 1903 citado por Moreinos, 1985:68).

O controle dos movimentos se relaciona com o controle de tensão da mão esquerda. Essa tensão pode ser controlada evitando-se movimentos muito amplos ou toques muito articulados. Desse modo, pode-se obter a fluência durante toda peça sem que se perca a energia. Frequentemente, o intérprete de uma obra para a mão esquerda encontrará uma situação em que a melodia é sustentada por arpejos. Para a realização da passagem ele precisará quebrar a continuidade do movimento da melodia para realizar o arpejo. No entanto, isso deverá ser feito sem haver interrupção do sentido da frase. A execução de frases musicais com movimentos que não lhe são adequados torna-se uma das grandes dificuldades encontradas nesse tipo de repertório.

Nesse ponto são bem precisas as ponderações de Lewenthal (1972) ao considerar o dedilhado. Ele afirma sua função primordial na performance de mão esquerda, pois, muitas vezes o executante pode ser, e quase sempre o é, obrigado a usar dedilhados aparentemente desconfortáveis e pouco

... com um mesmo dedo como o polegar para execução... a o baixo ou a passagem do polegar por cima do quinto dedo e freqüentes substituições silenciosas de dedo são típicas. Lewenthal ainda chama a atenção sobre a dificuldade de se impor um dedilhado observando as variedades de formatos de mão encontradas⁴¹.

Talvez o elemento mais importante da performance para mão esquerda seja o uso do pedal. É através dele que se consegue sustentar os sons de dois ou mais registros do piano e desse modo se possibilita a simulação de atuação de duas mãos, um dos princípios sobre o qual a estrutura do repertório de mão esquerda que se funda: Casella opina que a atual técnica do pedal permite suprir com o mesmo o que as mãos não podem executar, principalmente no caso de peças específicas para mão esquerda+(Casella, citado por Moreinos, 1985). Outro ponto abordado tanto por Lewenthal (1972) quanto por Moreinos (1985) diz respeito à dificuldade de utilização e marcação do pedal em uma obra para a mão esquerda. Do mesmo modo que em um repertório tradicional, há fatores de influência direta sobre ele: o tamanho da sala e sua qualidade acústica e o próprio piano. No entanto, em alguns trechos, o pedal deve ser minuciosamente definido, pois deve-se ter o cuidado para que partes essenciais do discurso musical não se percam com as necessárias mudanças de pedal⁴².

⁴¹ Essa é uma regra básica de dedilhado: as diferenças individuais de cada um devem ser consideradas. Em um repertório para a mão esquerda, essa individualidade deve ser ainda mais estritamente preservada para que se possa estabelecer um dedilhado que, sendo o mais cômodo possível, evite deslocamentos amplos e/ou desnecessários. Muitas idéias e exemplos de dedilhados úteis para resolver passagens extremamente complexas foram obtidos pela observação dos arranjos de Godowsky.

⁴² Efeitos evitados em uma execução pianística com duas mãos podem não ser tão facilmente controlados uma vez que, para não perder parte ou elemento de alguma estrutura importante, podem ser necessárias apenas correções de pedal no lugar de trocas inteiras; meio pedal, um quarto ou três quartos devem ser explorados. É de importância vital que o intérprete aprenda a realizar pequenas trocas de pedal: no piano, os sons mais agudos se perdem antes dos mais graves, desse modo, pequenas trocas de pedal contribuem para limpar os sons das melodias sem perder muito da ressonância harmônica das notas graves.

xílio na execução do legato: uma vez que as
ar, o legato fica a cargo do pedal de forma virtual
sendo praticamente impossível a sobreposição de sons pelos dedos.

Esperamos por meio dessa breve exposição sobre a linguagem idiomática da execução da mão esquerda fornecer alguns dados esclarecedores dos pontos mais importantes que devem orientar uma boa execução de obras desse repertório. Um entendimento desses elementos se faz necessário para a compreensão da construção de nossa metodologia e de muitas das necessárias mudanças realizadas.

CAPÍTULO IV

O processo de transcrição de seis dos *24 Prelúdios opus 28* de Chopin

Nos capítulos anteriores, apresentamos dados relativos à linguagem idiomática da performance com a mão esquerda e à metodologia de transcrição a ser adotada nesse trabalho. Esse capítulo será organizado por itens referentes a cada um dos prelúdios abordados e os procedimentos utilizados serão discutidos em comparação à versão original.

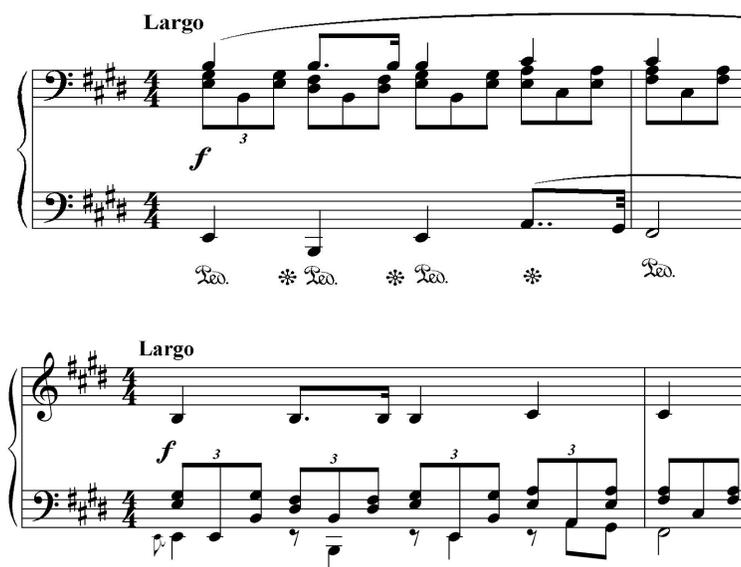
IV. 1 O processo de transcrição do *Prelúdio opus 28 nº9*.

O *Prelúdio nº 9* contém três estruturas: melodia, acompanhamento e baixo em movimento lento o que o torna bastante cômodo para a performance com as duas mãos. Para manter esse caráter tranqüilo no arranjo realizado foi necessário recorrer a alguns procedimentos como: antecipação do baixo, compactação, exclusão do material e, principalmente, redistribuição dos acordes dentro do grupo de quiálteras.

A antecipação do baixo foi reservada para momentos especiais, onde um maior volume de som ou reforço harmônico era necessário. A compactação foi utilizada apenas nos compassos 3 e 4 para aproximar o elemento do trinado aos acordes. Poucas notas foram excluídas nesse arranjo; no entanto, os ritmos pontuados da linha do baixo foram abdicados em favor da fluência musical e da direcionalidade da melodia evitando-se grande movimentação que poderia perturbar o entendimento da frase. Para manter o caráter da peça, tranqüilo, porém com certa dramaticidade, foi necessário recorrer à redistribuição de elementos musicais entre cada grupo de quiálteras. Desse modo, as notas graves por se situarem distantes da melodia, foram transferidas para a segunda colcheia dos grupos de três, e quando o baixo está distante do acompanhamento ou é tocado em oitavas,

segunda quiáltera do original é transferida para o grupo de três. Esse padrão só é modificado quando foi necessário utilizar a antecipação do baixo. Nesses momentos, a distribuição original é mantida. Agora mostraremos alguns exemplos para a comparação. Os exemplos serão mostrados assim: primeiro o original e depois o arranjo ou original à esquerda e arranjo à direita.

Ex1. compasso 1 e primeiro tempo do compasso 2.



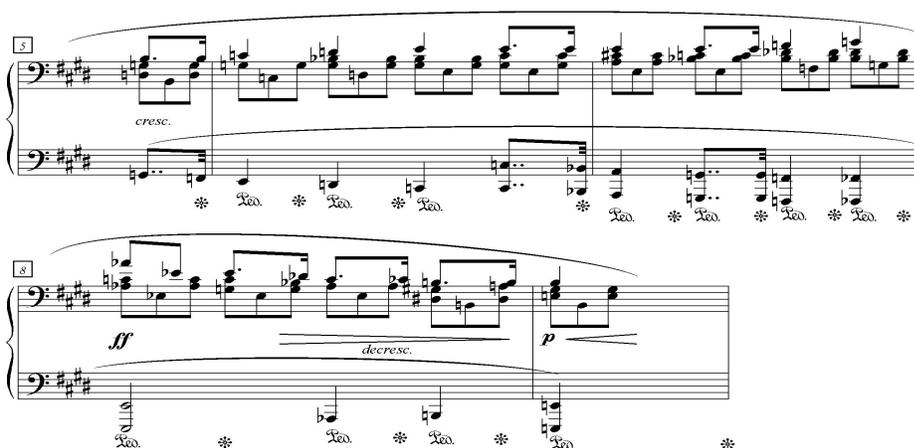
No primeiro compasso, escolhemos começar a peça com a antecipação do baixo para se ter mais clareza na tonalidade da música; assim, a tonalidade é estabelecida já no início da peça. A partir de então, os baixos voltam a se situarem sob as segundas colcheias dos grupos de quiálteras. Na passagem do último tempo desse compasso para o primeiro do próximo, o ritmo pontuado foi sacrificado em favor do equilíbrio rítmico e da direcionalidade da linha do baixo que forma um fragmento melódico (lá, sol# e o fá#) também tocado por antecipação para preservar a sua direcionalidade.

Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features




No quarto tempo do compasso três, o baixo realiza um trinado impossível de ser tocado com a mão esquerda pela sua distância da melodia e do acompanhamento. Assim, o trinado foi elevado em uma oitava sendo desse modo, possível de ser abarcado pela mão esquerda⁴³.

Exemplo 3, compasso 6 ao 9.



⁴³ Sua resolução difere da original e está detalhada na partitura. Esse procedimento é também utilizado no compasso seguinte.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)



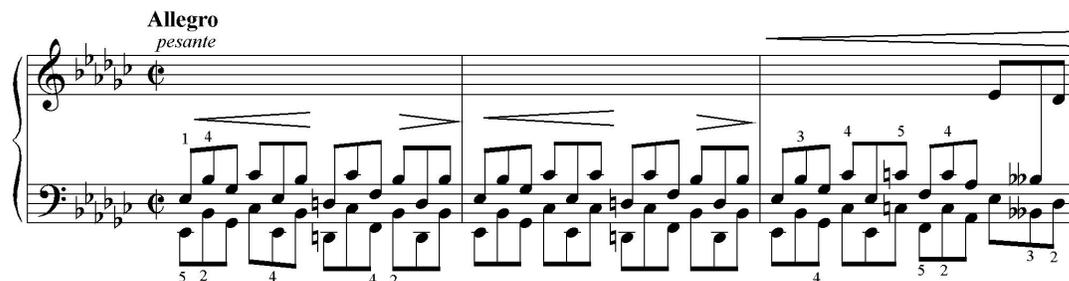
No último tempo do compasso 11, o baixo si é apresentado uma oitava a baixo ao do original para manter de modo mais satisfatório a sonoridade FF do original e o acorde de mi maior final é preservado com redistribuição das notas dentro da quiáltera.

IV. 2 O processo de transcrição do *Prelúdio opus 28 nº14*.

Nesse *Prelúdio*, Chopin compõe uma linha homofônica dobrada pela mão esquerda, mas que, virtualmente, apresenta dois elementos ou planos sonoros. Essa engenhosa e complexa configuração, embora aparentemente simples, é apresentada em quiálteras, mas os planos são dispostos a cada duas colcheias. Desse modo, num compasso, existem 12 colcheias onde as de número par correspondem ao que escolhemos para ser o elemento principal ou melódico, e as de número ímpar, correspondem ao elemento secundário ou o acompanhamento.

Exemplo 5, compasso 1 ao 3 do original.

Allegro pesante



O elemento melódico em Chopin é naturalmente ressaltado, pois ele situa-se na parte superior dos grupos de quiálteras e, desse modo, essas notas podem ser mantidas pela mão (quase legato). No arranjo, a diferenciação dos planos sonoros foi disposta através do timbre onde o elemento secundário foi apresentado em

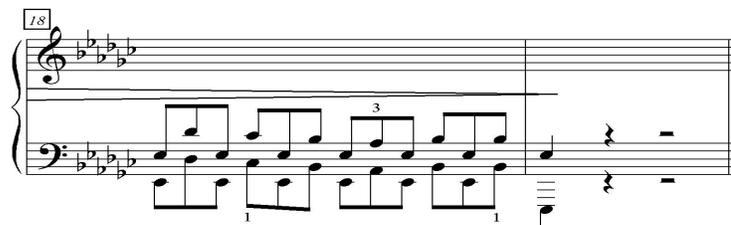
...s simples, ou seja, foram excluídas as notas ...s de quáteras da mão direita do original. A apresentação do elemento principal em oitavas seria a primeira e mais fácil decisão; no entanto, ela também seria pouco prudente. A escolha da configuração das estruturas no arranjo foi elaborada a partir do pensamento de Chopin: ao reservar a parte superior para a melodia, ele pretendia dar mais transparência a ela, e na transcrição esse efeito é conseguido pelo contraste com o acompanhamento, pois, a melodia é apresentada em notas simples, podendo inclusive ser mantida com os dedos⁴⁴. Já a estrutura secundária apresentada pelas notas mais graves no original, é disposta em oitavas para obtenção do mesmo efeito de densidade existente no original. Observa-se que a estrutura secundária na transcrição é idêntica ao original. O exemplo 5b mostra como as estruturas ficaram dispostas na transcrição: a melodia contém as hastes voltadas para baixo e o acompanhamento em oitavas.

Exemplo 5b, compassos 1 e 2 da transcrição.



O único procedimento utilizado na transcrição foi a exclusão de material, sendo necessário, no entanto, arpejar o baixo no último compasso à melodia e para preencher o espaço entre eles acrescentamos mais uma oitava da nota de tônica

Exemplo 6a e b. Compassos 18 e 19.



⁴⁴ É possível segurar de modo mais satisfatório as notas da melodia na parte intermediária da mão (dedos 2, 3 e 4) e, dessa maneira, o efeito supostamente pretendido no original pode ser obtido.



IV. 3 O processo de transcrição do *Prelúdio opus 28 nº 17*.

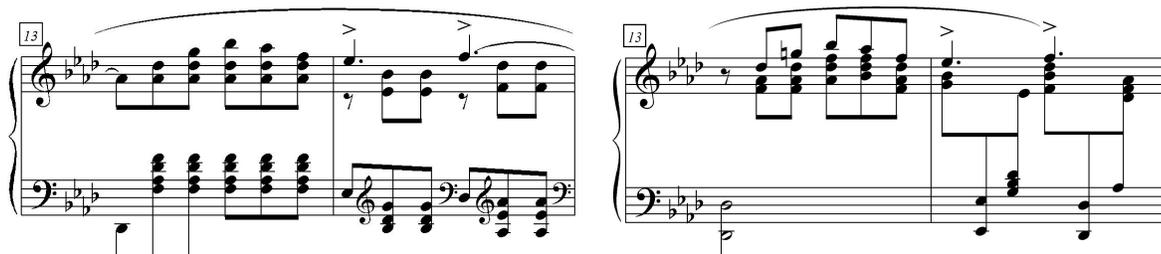
Esse prelúdio por ser o mais longo entre os escolhidos para os arranjos deu oportunidade para que nele fossem utilizados quase todos os procedimentos apresentados nos capítulos anteriores. Em momentos onde o tema reaparece, ele é configurado de outra forma, assim como nos arranjos de Godowsky que realiza algumas variações nas repetições das seções ou de parte delas. O prelúdio 17, assim como o de número 9, é estruturado com melodia, acompanhamento em quiálteras e baixo, mas nesse caso, o andamento é um pouco mais movido.

Sua escolha para fazer parte do grupo de transcrições foi motivada porque a maioria das suas frases é acéfala (elas se iniciam sempre em anacruse). Assim, não há a necessidade de reconfiguração do baixo nesses momentos. Em passagens onde isso não acontece, o baixo foi transferido para a segunda quiáltera de modo similar ao decidido na transcrição do Prelúdio nº 9. A antecipação do baixo foi utilizada de forma bastante econômica e o acorde arpejado que liga o baixo à melodia foi utilizado apenas em momentos onde se pretendeu mudar a atmosfera nos compassos 19 e 43.

Em relação à exclusão de material, parte do material do acompanhamento foi também reconfigurada para se adaptar à melodia, preservando-se as notas características e essenciais da harmonia sob as notas da melodia ou sob o grupo de quiálteras. A melodia foi apresentada com variação no acompanhamento nas

sendo que na terceira, é utilizado um recurso
mos alguns exemplos:

Exemplo 7, compassos 13 e 14.

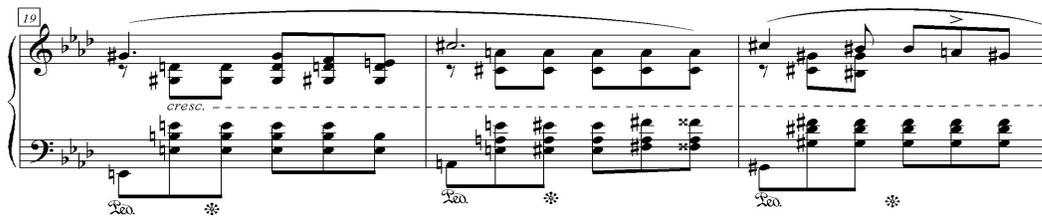


Esses dois compassos servem de modelo para a primeira seção (compassos 1 a 18). No compasso 13, temos um exemplo da melodia acéfala onde o baixo é perfeitamente mantido sem necessidades de alterações, possibilitando a manutenção da harmonia em ré bemol maior em todo compasso. No compasso seguinte, temos a redistribuição dos elementos dentro do grupo de quiálteras, assim como foi feito na transcrição do Prelúdio nº 9. O baixo é deslocado para a segunda quiáltera e a melodia mantém o suporte dos acordes evitando o enfraquecimento de sua função. De modo geral, o baixo na primeira seção foi dobrado para se obter tanto maior apoio à melodia quanto para compensar e manter o nível de ressonância dos acordes que tiveram diminuição de seu número de notas.

⁴⁵ A mudança do registro da melodia, não por necessidade de adaptação, mas para variação tímbrica foi um recurso encontrado em muitas transcrições literais de Liszt e em algumas de Wittgenstein.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

19



cresc.

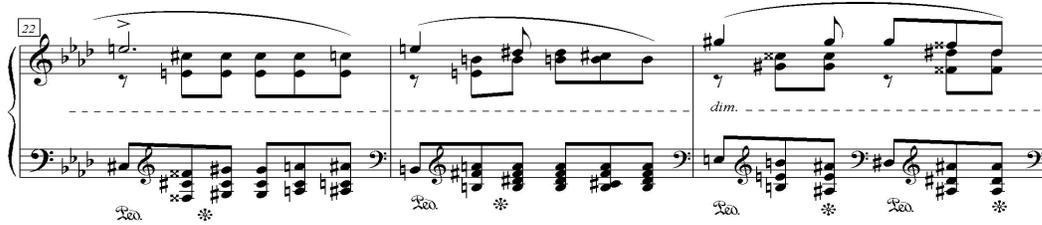
Lea *

Lea *

Lea *

Musical score for measures 19-21. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A *cresc.* marking is present in the first measure. The measure numbers 19, 20, and 21 are indicated at the start of each system.

22



dim.

Lea *

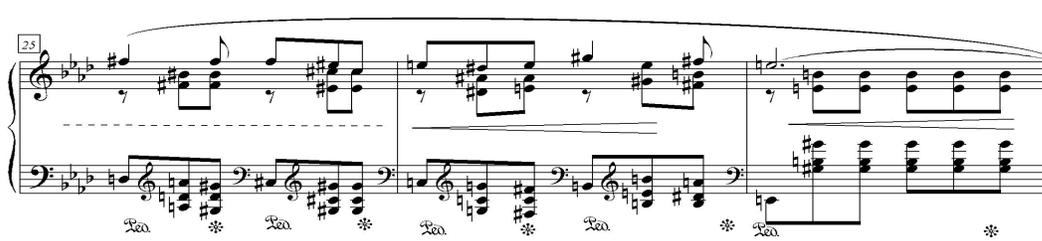
Lea *

Lea *

Lea *

Musical score for measures 22-24. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and single notes. A *dim.* marking is present in the second measure. The measure numbers 22, 23, and 24 are indicated at the start of each system.

25



Lea *

Lea *

Lea *

Lea *

Musical score for measures 25-27. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and single notes. The measure numbers 25, 26, and 27 are indicated at the start of each system.

19



cresc.

Musical score for measures 19-21. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A *cresc.* marking is present in the first measure. The measure numbers 19, 20, and 21 are indicated at the start of each system.

22



f dim.

Musical score for measures 22-24. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and single notes. A *f dim.* marking is present in the second measure. The measure numbers 22, 23, and 24 are indicated at the start of each system.

25



Musical score for measures 25-27. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and single notes. The measure numbers 25, 26, and 27 are indicated at the start of each system.

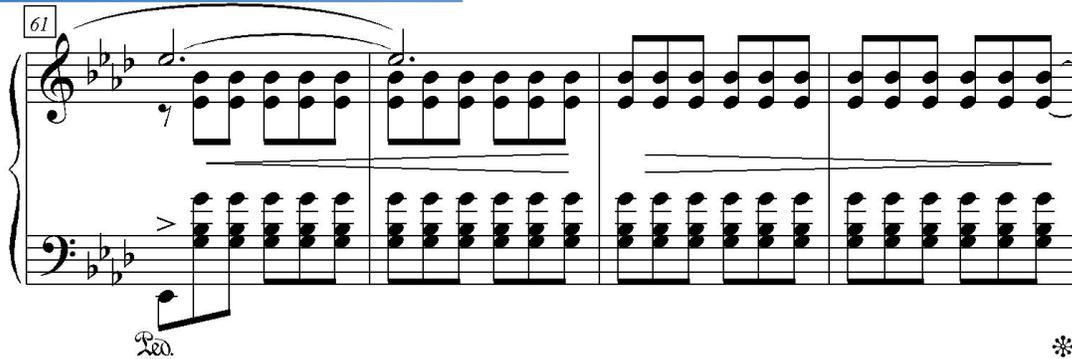
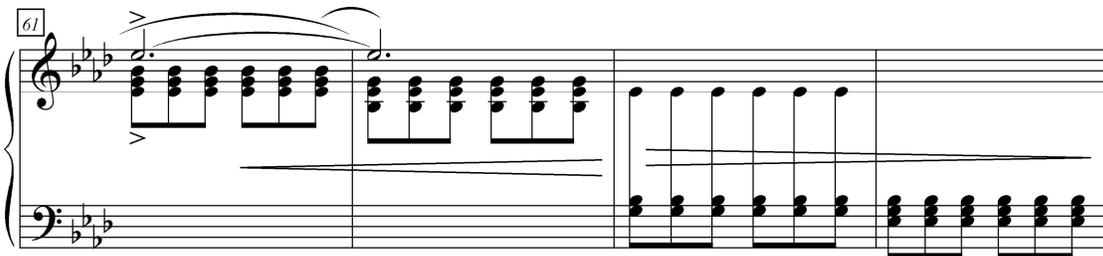
-34, foram utilizados os procedimentos de arpejo do baixo. O arpejo foi utilizado no compasso 19 para mudar a sonoridade entre as duas seções e a antecipação do baixo foi necessária no compasso 22 por causa da melodia secundária do acompanhamento nesse compasso. Nos compassos 24, 25 e 26, existe uma gradação descendente que foi mais realçada pela antecipação do acorde inteiro da clave de fá, estes são também, o caminho para o ponto culminante, segundo tempo do compasso 26, que foi valorizado pelo arpejo em direção a nota sol#.

Exemplo 9, compassos 35 a 38.



No primeiro retorno do tema, ele é apresentado com um reforço de oitava inferior com as notas da melodia dobradas indicando-se uma valorização delas através do sinal *marcato* existente na partitura original. Essa mudança na escrita provoca uma variação no timbre intensificado pelo uso das oitavas no registro grave do piano conferindo à passagem uma grandiosidade pretendida pelo compositor em sua versão original.

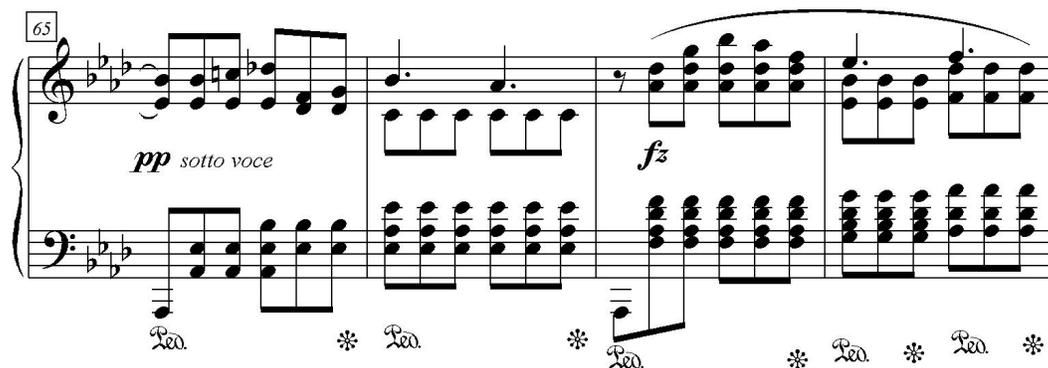
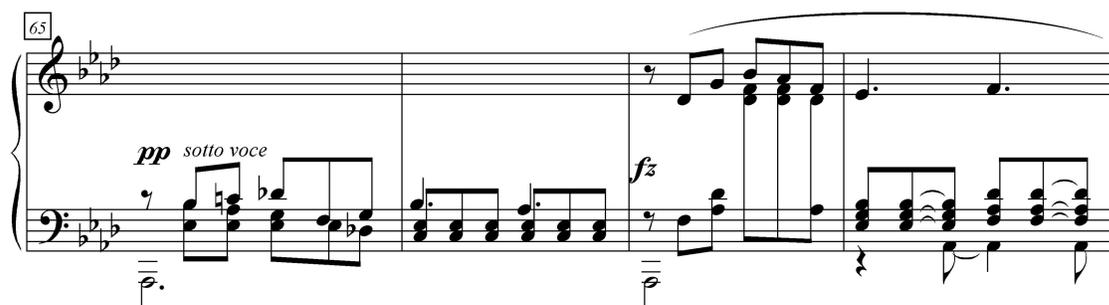
[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

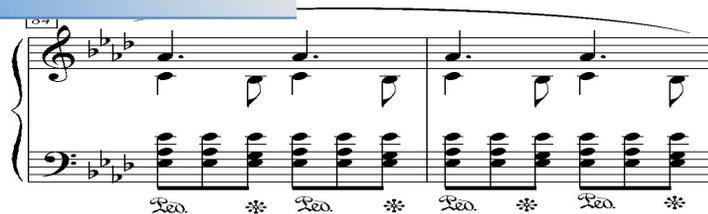
Nessa passagem, Chopin escreveu quatro compassos com pedal de mi bemol: momento onde o fluxo musical é suspenso para logo em seguida o tema ser rerepresentado mais duas vezes antes do final. Na transcrição realizada, escolhemos manter a idéia reiterada desde o início da obra que consiste em direcionar o acorde para a nota do baixo, ou seja, um movimento descendente dentro do mesmo acorde até ser atingido pelo baixo⁴⁶.

⁴⁶ O leitor pode conferir esse procedimento nos compassos 4, 10, 12, 18, 27, 29, 42, 59 e 61 na partitura em anexo.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Na parte final da obra, Chopin apresenta o tema mais duas vezes e ele não emprega uma variação de estrutura entre elas, apenas uma pequena variação harmônica. Entretanto, na transcrição, sentimos a necessidade de ir além, pois consideramos que as mudanças de Chopin não eram suficientes para manter o interesse na nossa transcrição uma vez que a passagem como tal tende a se tornar monótona em função do movimento dado ser mais lento do que o original. Nesse caso, optamos pela mudança de registro que nos pareceu um ótimo recurso para solução desse problema: além de buscar o interesse, ela foi ainda serve para descanso da mão, pois no registro intermediário do piano não havendo a necessidade de se manter acordes densos a mão pode se movimentar mais livremente pelo teclado.



Musical score snippet showing piano accompaniment. The bass clef part features a sequence of chords, with 'Reo.' markings and asterisks indicating specific notes or chords.



Musical score snippet starting at measure 84. The right hand features a melody with accents and a dynamic marking of *fz* *perdendosi*. The left hand provides a steady accompaniment.

Nessa passagem, o acompanhamento tem notas ressaltadas na parte superior do original, com Chopin escrevendo-as na clave de sol. Na transcrição, a manutenção da estrutura original somente com a mão esquerda se torna complicada. A opção escolhida foi excluir a parte superior do acompanhamento original em favor da clareza dessa melodia secundária. A exclusão dessas notas não perturba a harmonia.

IV. 4 O processo de transcrição do *Prelúdio opus 28 nº18*.

O *Prelúdio nº18* é estruturado a partir de dois elementos: um recitativo e o apoio harmônico que, em alguns momentos, é feito por acorde e baixo. O recitativo nunca é apresentado simultaneamente com o apoio harmônico e, na maioria das vezes, aparece dobrado em oitavas pela mão esquerda. Esse modo de organização estrutural foi significativo para a construção da transcrição, pois se no original as duas mãos realizam os dois elementos em momentos diferentes, na transcrição, a mão esquerda toca os dois cada um em seu momento próprio. Como a peça possui um andamento rápido, não foi possível manter o recitativo em oitavas. Assim, a exclusão de uma das mãos do original não teve efeito na

ento do recitativo. No entanto, o efeito timbrístico
vas foi sacrificado.

Procedimentos de reconfiguração, antecipação, deslocamento rítmico e exclusão de material foram usados para a elaboração da transcrição. A reconfiguração foi bastante eficaz no Prelúdio nº18, pois o andamento é bem rápido. Atrasos provenientes do procedimento de antecipação foram utilizados em momentos cadenciais onde o fluxo de notas era interrompido por acordes⁴⁷. O deslocamento rítmico foi utilizado de modo diferente dos prelúdios anteriores: nos compassos 13-15, o baixo foi deslocado para a semicolcheia anterior exatamente sob a última semicolcheia da melodia não perturbando a pulsação desse modo. A exclusão do material já foi explicitada acima.

Exemplo 13. Compasso 1.

Allegro molto



Allegro Molto

Ossia:

⁴⁷ Nesses momentos, a antecipação é perfeitamente proveitosa, pois o pianista tem tempo para realizar o deslocamento.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

tegra, e como o acompanhamento possui uma
dura da mão, ele foi reconfigurado. Duas
possibilidades foram testadas. A primeira não é adequada para mãos pequenas:
embora o intervalo de nona não seja tão difícil de abarcar, as configurações das
notas internas exigem uma maior extensão e elasticidade da mão. No entanto, ela
foi a escolhida em nossa transcrição porque preserva a relação de nona,
característica do acorde do original, e conserva de modo mais satisfatório a
sonoridade obtida por Chopin. A segunda opção foi deixada como alternativa e
mantém as mesmas notas, mas sem o deslocamento do ré b para a oitava acima;
assim, o intervalo de nona é transformado em segunda menor e o maior intervalo
obtido é o de sétima menor, mais cômodo para a mão.

Exemplo 14a e b. Compasso 9-12.



[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

realiza o recitativo em oitavas pontuadas por
eríamos ter excluído o material referente à mão
esquerda do original, mas as distâncias entre os dois elementos seriam muito
acentuadas provocando um vazio entre eles. Desse modo, procuramos manter o
recitativo em um mesmo registro, uma oitava entre cada começo. Portanto, para
se obter um maior equilíbrio entre os elementos, a mão esquerda foi excluída do
original no compasso 9 e, nos demais compassos, a mão direita cedeu lugar ao da
esquerda. Com essa escolha, consegue-se um maior equilíbrio entre os
elementos. Nesse mesmo exemplo (14) podemos analisar o procedimento de
antecipação. Notemos que a pausa antes e depois do apoio harmônico deixa o
intérprete bem à vontade para realizar o salto entre o final da melodia e o baixo e
entre o baixo e o acorde.

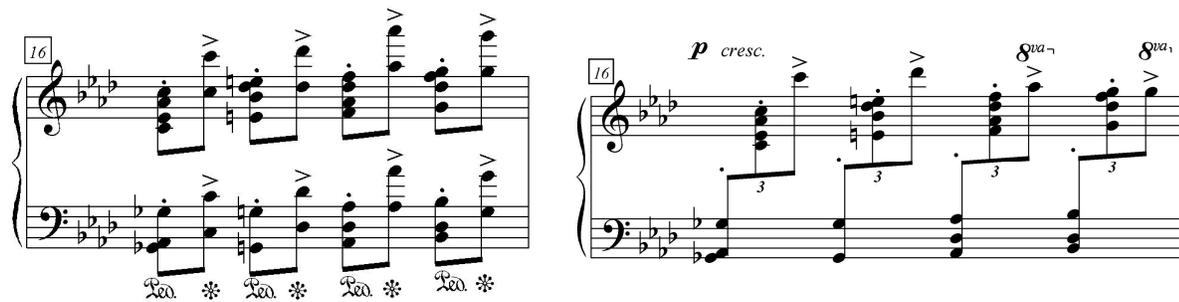
Exemplo 15 a e b. Compassos 14 e 15.



O procedimento de deslocamento rítmico se apresenta de modo similar ao da
antecipação do baixo, porém, sem perturbar a pulsação, pois ele é inserido sob
uma subdivisão do tempo. No entanto, foi necessário reforçar o recitativo com uma
oitava abaixo em sua última nota, para que não exista uma diferença timbrística
provocada pela sobreposição ao baixo. Caso isso não fosse adotado, a percepção

semicolcheia e não na quarta, como o escrito no

Exemplo 16 a e b. Compasso 16.



Nesse compasso, foi necessário reconfigurar o padrão de colcheias de Chopin para o de quiálteras. Desse modo, todas as notas foram preservadas excluindo somente as dobradas pela mão esquerda e pelo polegar da direita do original.

Exemplo 17 a e b. Compassos 18-21.



o original foi substituído pelo tremolando que é principalmente no registro grave onde os sons se misturam mais facilmente. Quanto aos acordes finais deixamos ao gosto do intérprete realizá-los da maneira que lhe parecer melhor.

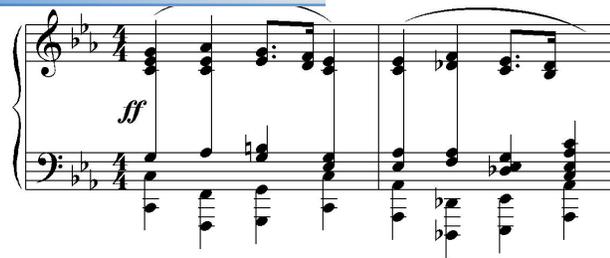
IV. 5 O processo de transcrição do *Prelúdio opus 28 nº20*.

O *Prelúdio* nº 20 é o único dos transcritos a não utilizar o procedimento de exclusão de material. Todos os elementos estruturais do *Prelúdio* foram transformados para a adaptação de execução com a mão esquerda. O *Prelúdio* em questão possui três frases sendo que a última é uma repetição da segunda. A melodia vem sempre com o suporte harmônico na mão direita e a mão esquerda realiza as notas fundamentais da harmonia em oitavas. Na transcrição realizada, o baixo foi deslocado para a colcheia do contratempo⁴⁸ Portanto, o deslocamento rítmico foi o principal procedimento utilizado transformando o pulso de semínimas do original para colcheias no arranjo.

Outros procedimentos utilizados foram a antecipação do baixo e a utilização do acorde arpejado. Sendo o andamento da peça lento, eles se mostraram bastante úteis, pois assim não perturbaram de modo significativo a pulsação. Na segunda e terceira frases, o baixo teve que ser movimentado para manter o ritmo em colcheias, essa movimentação se deu entre as notas do acorde. Como a peça sugere um decrescendo entre as suas seções, optamos por transferir a terceira frase, um registro a baixo: assim, com o registro mais grave procuramos traduzir melhor esse efeito do original na transcrição.

⁴⁸ Antecipação é um procedimento que traduz melhor o efeito sonoro do original, contudo notamos que, no caso específico, ela gera certa monotonia e previsibilidade.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)



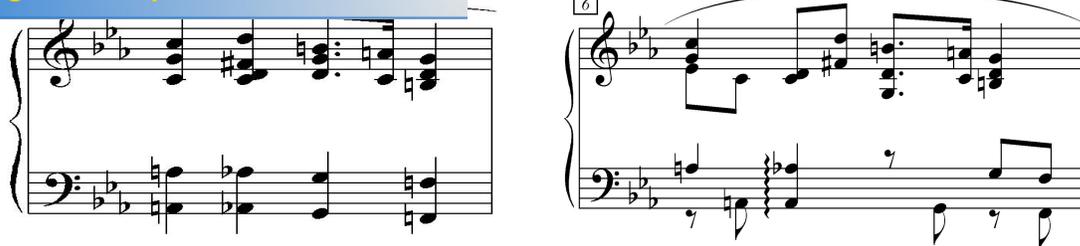
Largo



Notamos nesse exemplo acima, como toda a estrutura foi preservada através do deslocamento rítmico. A única nota excluída no arranjo foi a do acorde do terceiro tempo, do segundo compasso, pois é muito difícil abarcá-lo inteiro com a mão esquerda, e o ré b excluído do baixo, aparece na semicolcheia de passagem para o próximo acorde, assim a harmonia não sofre nenhum prejuízo de notas.

Um exemplo de deslocamento rítmico da melodia, o único caso entre os seis prelúdios transcritos é apresentado no próximo exemplo (exemplo 19). Pretendíamos oportunamente aproveitar o ritmo de colcheias para encaixar a melodia o mais suave possível, sem a necessidade de arpejá-la.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)



I

V. 6 O processo de transcrição do *Prelúdio opus 28 n°22*.

A transcrição do *Prelúdio* n°22, o de caráter mais virtuosístico dos seis, a sobreposição de estruturas resultou em configurações complexas de dedilhado e saltos inusitados. A estrutura do prelúdio consiste em dois elementos que não são tocados simultaneamente na maior parte da peça. Esses elementos distantes um do outro não representam um problema quando se usa as duas mãos para a sua execução. Na transcrição, a mão esquerda sendo requisitada para a realização dos dois elementos obriga o intérprete a adquirir um bom reflexo nos saltos para se movimentar entre um registro e outro sem perder a fluência musical de ambos.

A antecipação do baixo e a utilização do acorde arpejado foram utilizados apenas nas partes central e final do Prelúdio. Poucas notas foram excluídas no Prelúdio. Os procedimentos de compactação e de deslocamento rítmico foram os mais utilizados sendo responsáveis pela aproximação dos dois elementos estruturais, diminuindo assim o deslocamento entre registros; no caso onde existia simultaneidade, a compactação foi utilizada incluindo deslocamento rítmico para uma melhor interação entre os elementos evitando exclusões desnecessárias de notas.

O prolongamento da nota sol em oitavas do primeiro compasso, na clave de Fá foi abdicado pela necessidade de efetuar uma troca de pedal. Essa especificação se percebe nos compassos seguintes. Por causa do andamento mais rápido e pelo

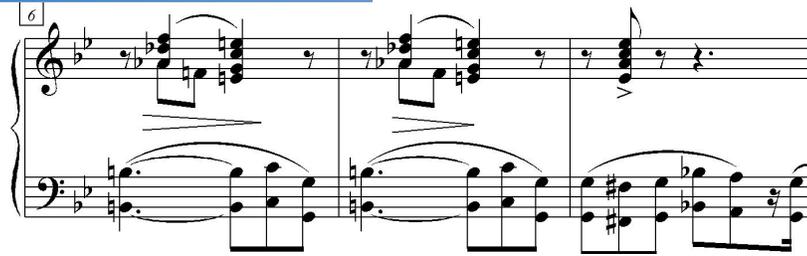
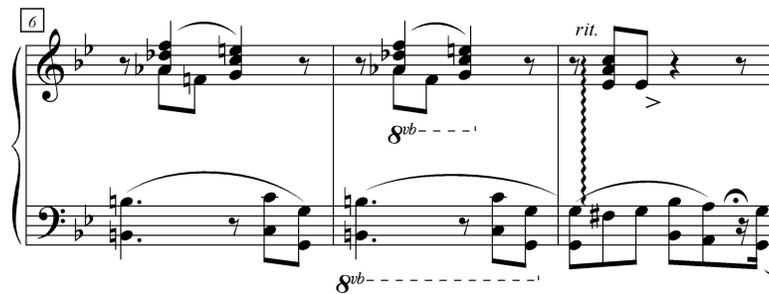
a não é sentida mantendo-se dessa forma, como
o.

Exemplo 20. Compasso 1-3



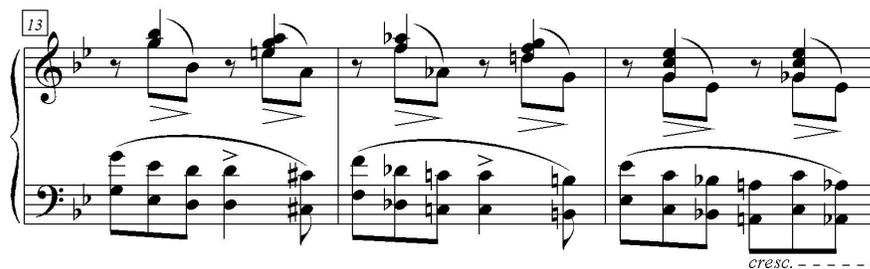
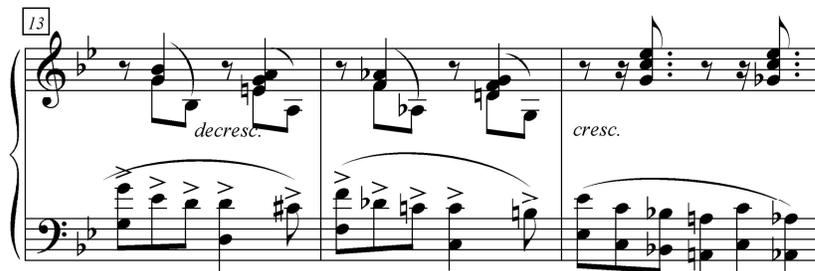
O primeiro exemplo de compactação (exemplo 20) aproveita a repetição da estrutura do compasso 6 no compasso 7, para transferi-lo uma oitava abaixo. Desse modo, podemos promover uma interação entre os elementos no compasso 8. Para se possibilitar a execução com a mão esquerda, foi necessário desfazer a oitava nas segunda e terceira semicolcheias do compasso, preservando-se as notas superiores no sentido de se evitar a fragmentação melódica. A indicação *molto agitato* de Chopin foi substituída por *agitato* no arranjo por causa das grandes distancias entre os elementos iniciais que causam certa diminuição no andamento.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

No exemplo seguinte, usamos o deslocamento rítmico. As notas sobre a segunda colcheia do elemento da clave de fá dos compassos 13 e 14 são deslocadas para o contratempo. Desse modo, é possível executar os dois elementos deslocando-se rapidamente da oitava para o acorde. Esse procedimento é utilizado de forma similar no compasso 15, exemplo 22.

Exemplo 22a e b. Compassos 13-15.

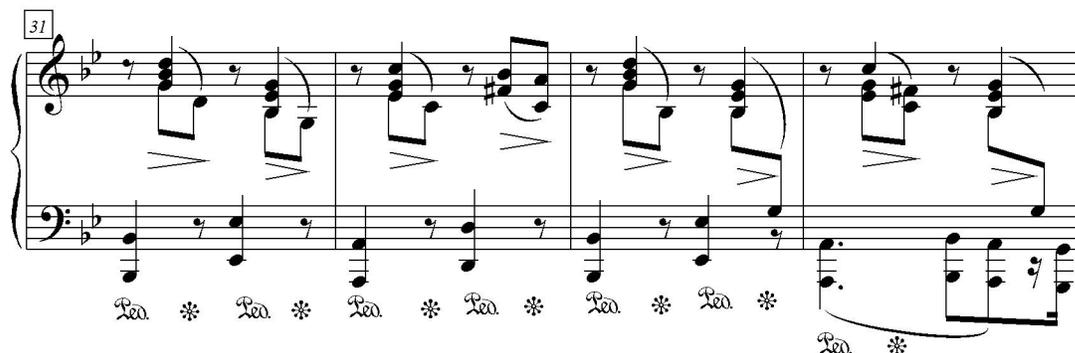
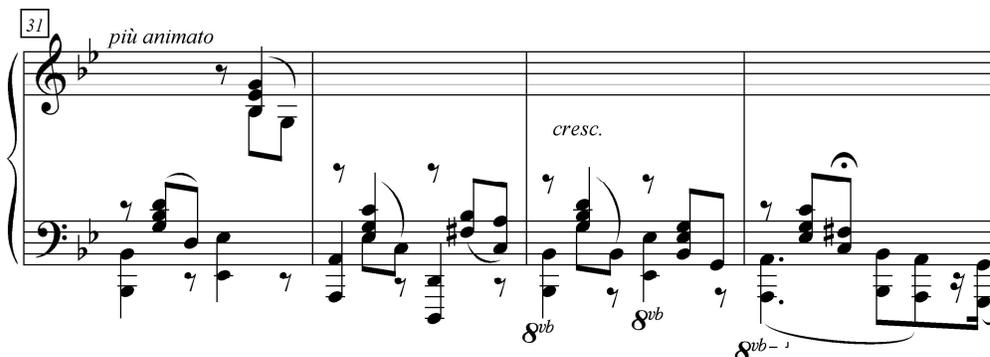
[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

de compactação também foi utilizado. No entanto, a exclusão de algumas notas inferiores das oitavas foi feita com o objetivo de possibilitar a execução dos dois elementos simultaneamente. No compasso 17, mantivemos a oitava nas primeiras colcheias de cada grupo e no compasso seguinte, primeiramente pensamos em excluir somente a segunda colcheia de cada grupo, mas não foi possível por sua dificuldade de realização. Então, mantivemos o mesmo padrão do compasso anterior.

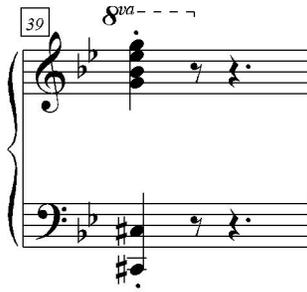
Exemplo 23, compasso 17-18.



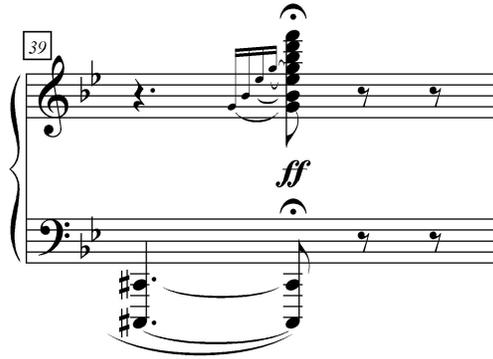
Seguindo a mesma abordagem utilizada no *Prelúdio* nº17, a repetição de elemento e seção é modificada na transcrição sendo transferida para a oitava inferior assim como os acordes da mão direita da versão original também sofrem alterações de registro aproximando-se do baixo para diminuir as distâncias entre os elementos (exemplo 24).

O exemplo 25 mostra como a distância entre registros pode ser superada. O acorde da mão direita da versão original está muito distante do baixo. A necessidade de preencher um eventual vácuo sonoro que poderia ser provocado pela execução deslocada de todo o conjunto harmônico resultou na solução proposta na transcrição de um prolongamento em arpejo. Assim, a última parte do acorde tocada simultaneamente ficou posicionada exatamente sobre o segundo tempo do compasso coincidindo com o apoio métrico.



Musical notation for measure 39, first system. The treble clef staff contains a chord of G4, B4, and D5 with an *8va* marking above it. The bass clef staff contains a chord of F#3 and C4. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.



Musical notation for measure 39, second system. The treble clef staff contains a chord of G4, B4, and D5 with an *ff* dynamic marking below it. The bass clef staff contains a chord of F#3 and C4. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de nossas investigações sobre transcrição musical, podemos observar a sua importância até os dias atuais apesar das críticas e persistentes controvérsias a seu respeito. Ao longo dos períodos históricos abordados em nosso trabalho, a transcrição musical desempenhou papéis diferentes que demandaram tratamentos e procedimentos distintos. No princípio, ela foi fundamental para o desenvolvimento do repertório idiomático dos instrumentos como também posteriormente ela forneceu repertório para aqueles instrumentos cujos conjuntos de obras escritas era e é bastante limitado ou insuficiente.

Através do intercâmbio de obras musicais entre os instrumentos ou entre formações instrumentais compositores como Bach, Beethoven, Dragonetti e muitos outros puderam transcender a técnica instrumental de suas épocas, contribuindo, dessa forma, para a evolução da linguagem musical idiomática de seus instrumentos apoiadas pelo desenvolvimento tecnológico dos mesmos. A evolução da linguagem musical ligada ao estilo, gênero ou forma, também teve origens na transcrição musical, a exemplo de Mozart com os arranjos de Fugas de Bach ou com experimentações com a obra orquestral de Haendel.

Nos períodos Barroco e Clássico, a transcrição esteve mais ligada à ampliação do repertório musical do próprio compositor que tinha a necessidade de atender uma grande demanda musical. No Romantismo, apresentou-se sob várias perspectivas, tais quais destacamos a divulgação de obras musicais, principalmente fantasias operísticas, e o fornecimento de material para a demonstração de virtuosismo nos concertos, aliados a novas experiências timbrísticas originadas desse período. No século XX, com o surgimento de novas

pareceram outras formas de transcrição ligadas à etamente distintas como forma de se criar um elo com o passado; a colagem, por exemplo.

Vimos também que a abordagem metodológica da transcrição está fortemente ligada ao estilo musical de época, independentemente do estilo pessoal do transcritor. Isso fica mais evidenciado no romantismo caracterizado pelas virtuosísticas transcrições de música para órgão de Bach por Busoni, Thalberg, Thausig e outros sendo elas criticadas por serem demasiadamente romantizadas. A abordagem metodológica sofre também influência do propósito da transcrição em si. Assim vimos que, por um lado, há uma tendência em algumas a serem mais fiéis e outras serem bem mais livres podendo incorporar novos elementos típicos do transcritor. Outras têm talvez um valor artístico menos relevante sendo relacionadas a uma função prática como as reduções orquestrais, ou adquirem seu valor por disponibilizar veículo para formação de repertório de outros instrumentos. Outras formas de influência sobre as abordagens de transcrição referem-se ao impacto instrumental que caracteriza a mudança de linguagem idiomática e às preferências pessoais do compositor que, independentemente de sua posição sobre fidelidade à obra original, deixa sua marca na nova obra musical.

Atualmente, vários autores estabelecem uma relação entre transcrição musical e tradução poética, e não raro, são encontradas transcrições com elementos introduzidos por instrumentistas que buscam na música de outros instrumentos, a ampliação de seu próprio repertório. Essa forma de abordagem metodológica da transcrição musical é defendida por Scelba (2002), Barbeitas (2000) e Alessandrini (2007). Esse foi o procedimento adotado para esse trabalho.

A transcrição como veículo para o repertório de outros instrumentos foi bastante explorada para a constituição do repertório de piano para a mão esquerda. Vimos em nossas pesquisas, que um grande número de peças é originado de outras formas sonoras, principalmente do repertório de piano com as duas mãos.

as obras originais para a mão esquerda possuem transcrições do repertório de duas mãos.

Antes da realização desse trabalho, acreditávamos na escassez desse tipo de repertório; no entanto, fomos surpreendidos pela existência de mais de mil obras entre transcrições e originais por cerca de 600 compositores ao longo de um período de aproximadamente 200 anos (Brofeldt: 2008). Infelizmente, esse vasto repertório é de difícil acesso e largamente desconhecido por alguns motivos: a desinformação e a falta de interesse principalmente dos próprios pianistas e do público em geral. Outra evidência verificada em nossas investigações demonstra que o repertório para mão esquerda não foi somente motivado por problemas motores temporários ou definitivos, mas teve também significativa motivação no sentido do desenvolvimento técnico-musical da mão esquerda. Atualmente, acreditamos que o desafio na prática de composição e o recente interesse artístico desse tipo de execução possam trazer à luz esse vasto repertório.

A experiência de performance de obras para a mão esquerda desse autor, permite, com as devidas restrições, observar e verificar um importante salto no desenvolvimento técnico-musical pianístico através do estudo dessas obras. Isso poderia, futuramente inspirar a realização um trabalho sobre a performance de mão esquerda relacionando-a com o ensino do instrumento. Lewenthal (1972) e Clagg-Cathey (2000), também chamam atenção para essa questão⁴⁹.

Não era objetivo desse trabalho elaborar considerações sobre a interpretação dos arranjos ou sobre questões técnico-interpretativas. Essas questões foram

⁴⁹ O estudo de obras para mão esquerda contém os mesmos paradigmas de um estudo com ambas as mãos, porém a carência de recursos provenientes da execução de apenas uma das mãos obriga naturalmente o intérprete a se concentrar no som. A dificuldade de se realizar uma frase, *legato*, somente com o polegar faz o estudante absorver o espírito dessa técnica e, conseqüentemente, aplicá-la de modo mais satisfatório quando se utilizam todos os dedos. Ao se concentrar no resultado sonoro, o estudante adquire a consciência do toque, da movimentação necessária, do uso do pedal e, principalmente, da intenção de se ouvir o *legato*. Todos esses pontos podem ser trabalhados em um repertório tradicional do piano, mas acreditamos que as peças para a mão esquerda podem exercer um efeito catalisador.

ecer as várias interpretações das obras para a procuramos concentrar-nos no procedimento de transcrição empregado e entendemos que a abordagem metodológica escolhida atendeu às nossas expectativas uma vez que, preservando ao máximo as estruturas originais, conseguimos com a mão esquerda recuperar o efeito das duas mãos da versão original. A exemplo de Scelba, acreditamos que a manipulação do material existente é muito mais importante do que a criação de novos materiais e, desse modo, consideramo-nos inseridos na tendência de transcritores atuais.

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Samuel; CABEZA, Jaime Mauricio Fatás; CABEZA, Luis Maria Fatás. *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Idea Books, 2006.

ALBRIGHT, Valerie. *Charles Ives uma revista*. São Paulo FAPESP: Annablume, 1999.

ALMEIDA, Hermínio Carlos. *Releitura: Possibilidade ou heresia? Música Hoje n.3*, Belo Horizonte, pp. 90-95, 1997.

ALMEIDA, Hermínio Carlos de; OLIVEIRA, Fausto Borém de; HORTA, Toninho. *A canção Viver de Amor de Toninho Horta e Ronaldo Bastos: aspectos composicionais e de performance em um arranjo para trio de oboé, trompa e piano*. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. (dissertação de mestrado, n.p.).

ASSIS, Ana Cláudia. *Interpretação: Tradução ou traição? Música Hoje n.3*, Belo Horizonte, pp. 83-89, 1997.

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

BORÉM, Fausto. *Pequena história das transcrições musicais*. Polifonia, São Paulo, v.2, p. 17-30, 1998.

BROFELDT, Hans. Disponível: <http://www.left-hand-brofeldt.dk/>

CASELLA, Alfredo. *El piano*. 3. ed. / rev. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1948.

CHAVES, Celso Loureiro. *Villa-Lobos e Debussy. Em Pauta*, Rio Grande do Sul, v.1, n.1, pp. 40-46, dez. 1989.

CLAGG-CATHEY, Sheila. *Theaching With Music For The Left Hand*. Clavier cidade, may/june, pp. 6-9, 2000.

CORTOT, Alfred. *Curso de interpretação*. Brasília: Musimed. 1986.

Cosmos; Rio de Janeiro ; São Paulo, 2v . c1956-1958.

bert: thematic catalogue of all his works in
Dent & Sons, 1951.

DUBAL, David. *The art of the Piano*. 3^aed. Cambridge: Amadeus Press, 2004.

EDEL, Theodore. *Piano Music For One Hand*. Indiana University Press.
Bloomington and Indianapolis. 1994.

GAMA, Mauro; MARTINELLI, Claudia; COOPER, Barry. *Beethoven: Um
Compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

GEIRINGER, Karl; GEIRINGER, Irene. *Johann Sebastian Bach: O Apogeu de uma
Era*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

GONÇALVES, Antônio Afonso; CARDOSO, CLAUDIO Urgel Pires. *Valsas de
Francisco Mignone: transcrição e edição para o violoncelo*. Belo Horizonte.
Universidade Federal de Minas Gerais, 2004 (dissertação de mestrado, n.p.).

GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música (ilustrado)*. Lisboa: Musical, Belo
Horizonte, v. 1, pp. 89-97, 2000.

HARSANYI, Zsolt v. *Rapsodia hungara :la vida de Liszt*. 2^a ed., Buenos Aires: Del
Plata, 1941.

LEWENTHAL, Raymond. *Piano Music For One Hand: A Collection Of Studies,
Exercise and Pieces*. New York/ London: G. Schirmer, 1972.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na linguagem da Música*. Editora
UFMG, Belo Horizonte, 1989.

MARCHAND, James. Disponível: [http://www.marchandmusic.net/images/LH_Intro.p
df](http://www.marchandmusic.net/images/LH_Intro.pdf)

MOREINOS, Iva; VAINER, Naibeger. *Um estudo sobre os dois Noturnos de
Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Música, Centro de letras e Artes. 1985 (dissertação de mestrado).

MORRISON, Bryce; ALVES, Francisco. *Liszt*. Ediouros S.A. Rio de Janeiro, 1992.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. 3^a ed. rev.. Rio de Janeiro: O
Museu, 1989.

OLIVEIRA, Fausto Borém de; NIELSON, Lewis; *Henrique Oswald's sonata, op.21 :
a transcription and edition for double bass and piano* [manuscrito]. Iowa.The
University of Iowa, 1993 (tese de doutorado).

GARCIA, Maurício Freire. *250 anos de música*. O XII Encontro Anual da ANPPOM. Salvador: 24-26 out/1999. CD DA, CD-ROM, p.1-9.

PASCOAL, Maria Lúcia; ROSA, Carlos Ricardo. *Um estudo da textura em peças de Villa-Lobos*. Anais do XIV Congresso Nacional da ANPPOM. Porto Alegre: 18-21 ago/2003. UFRGS, CD-ROM, p. 1-7.

POURTALES, Guy de. *Vida de Liszt*. São Paulo: Atena, 1958.

PREDOTA, Georg A. *Badgering the creative genius: Paul Wittgenstein and Prerogative of Musical Patronage*. Innsbruck; Studienverlag p. 71-101, 2006.

ROSEN, Charles; SEINCMAN, Eduardo (trad). *A geração romântica*. São Paulo: Edição da Universidade de São Paulo, 2000.

SABBATO, Sergio; VIANNA, João Guilherme Ripper. *Três Transcrições Orquestrais do Quadro de uma Exposição+de Modest Mussorgsky: Uma Análise Comparativa*. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Arte e Escola de Música. 2002 (dissertação de mestrado).

SADIE, Stanley; TYRRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.

SADIE, Stanley (editor). *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SAMUEL, Claude. *Panorama da arte musical contemporânea*. Lisboa: 1964.

SALZMAN, Eric. *Introdução à música do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

SCELBA, Anthony. *The art of arranger*. *Música Hodie* v.II n.1/2, Goiânia, p. 38-52, 2000.

SCELBA, Anthony. *In defense of arrangement*. *Per Musi*, v.3, p 17-26, Belo Horizonte, 2001.

VIEIRA, Bruna; GERLING, Cristina Caparelli; GERLING, Fredi. *Sonata nº1 para piano e Divertimento para cordas de Edino Krieger: adaptações idiomáticas no processo de transcrição*. *Per Musi* v.19, p. 35-46, Belo Horizonte, 2009.

WALKER, Alan. *Liszt y las transcripciones de canciones de Schubert*. *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, v.7, p. 95-107, 1997.

WATSON, Derek; MARQUES, Clóvis. *Liszt*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Olinda. *Os cinco prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa.* *Per Musi*, v. 10. n. 1. p. 54-66, Belo Horizonte, 2007.

Prelúdio 9

F. Chopin

Largo

f

Musical notation for measures 1-2. The piece is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melody of quarter notes, while the left hand plays a triplet accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 3-4. Measure 3 includes a first ending bracket. Measure 4 includes a second ending bracket. Below the main notation, two alternative passages are provided, each labeled "Ossia:" and marked with a "6" below the staff.

Musical notation for measures 5-6. A "cresc." marking is placed above the right-hand staff, with a dashed line extending across the measure.

Musical notation for measures 7-8. A "ff" marking is placed above the right-hand staff in measure 8. A "rit." marking is placed above the right-hand staff at the end of measure 8.

Musical notation for measures 9-10. A "p" marking is placed above the right-hand staff in measure 9.

Musical notation for measures 11-12. A "cresc." marking is placed above the left-hand staff in measure 11. A "ff" marking is placed above the right-hand staff in measure 12. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Prelúdio 14

F. Chopin

Allegro
pesante

simile

Measures 1-2: Bass clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), common time signature. The music consists of eighth notes with a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A slur covers the eighth notes, and a hairpin crescendo is present. The word "simile" is written below the staff.

3 *p*

Measures 3-4: Bass clef, key signature of three flats. Measure 3 starts with a box containing the number 3. The music continues with eighth notes and a steady eighth-note accompaniment. A slur covers the eighth notes, and a hairpin crescendo is present. The dynamic marking *p* is written above the staff.

5 *f*

Measures 5-6: Bass clef, key signature of three flats. Measure 5 starts with a box containing the number 5. The music continues with eighth notes and a steady eighth-note accompaniment. A slur covers the eighth notes, and a hairpin crescendo is present. The dynamic marking *f* is written above the staff.

7 *decresc.*

Measures 7-8: Bass clef, key signature of three flats. Measure 7 starts with a box containing the number 7. The music continues with eighth notes and a steady eighth-note accompaniment. A slur covers the eighth notes, and a hairpin decrescendo is present. The dynamic marking *decresc.* is written above the staff.

9

Measures 9-10: Bass clef, key signature of three flats. Measure 9 starts with a box containing the number 9. The music continues with eighth notes and a steady eighth-note accompaniment. A slur covers the eighth notes, and a hairpin decrescendo is present.

11 *ff*

Measures 11-12: Bass clef, key signature of three flats. Measure 11 starts with a box containing the number 11. The music continues with eighth notes and a steady eighth-note accompaniment. A slur covers the eighth notes, and a hairpin crescendo is present. The dynamic marking *ff* is written above the staff.

13

Measures 13-14: Bass clef, key signature of three flats. Measure 13 starts with a box containing the number 13. The music continues with eighth notes and a steady eighth-note accompaniment. A slur covers the eighth notes, and a hairpin decrescendo is present.

15

Measures 15-16: Bass clef, key signature of three flats. Measure 15 starts with a box containing the number 15. The music continues with eighth notes and a steady eighth-note accompaniment. A slur covers the eighth notes, and a hairpin decrescendo is present.

17

Measures 17-18: Bass clef, key signature of three flats. Measure 17 starts with a box containing the number 17. The music continues with eighth notes and a steady eighth-note accompaniment. A slur covers the eighth notes, and a hairpin decrescendo is present. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

Prelúdio 17

F. Chopin

Allegretto

First system of musical notation (measures 1-4). The piece is in 6/8 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and a half note. The second staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures.

Second system of musical notation (measures 5-8). Measure 5 is marked with a box containing the number 5. The treble staff features chords with accents (>) and slurs. The bass staff continues with the accompaniment. A slur covers measures 5-8.

Third system of musical notation (measures 9-12). Measure 9 is marked with a box containing the number 9. The treble staff has chords with slurs. A dynamic marking of *f* (forte) appears in measure 11. A slur covers measures 9-12.

Fourth system of musical notation (measures 13-17). Measure 13 is marked with a box containing the number 13. The treble staff has chords with accents (>) and slurs. A dynamic marking of *rit.* (ritardando) is present in measure 16. A slur covers measures 13-17.

Fifth system of musical notation (measures 18-21). Measure 18 is marked with a box containing the number 18. The treble staff has chords with accents (>) and slurs. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in measure 19. A slur covers measures 18-21.

22

f
dim.

This system contains measures 22 through 25. The music is written for piano in a key with two flats. It features a complex texture with many chords and some sixteenth-note passages. A dynamic marking of *f* (forte) is present, followed by *dim.* (diminuendo). There are also some 'x' marks above certain notes, possibly indicating fingerings or specific articulation.

26

This system contains measures 26 through 29. The texture continues with dense chords and some melodic lines. The dynamics are not explicitly marked in this system, but the overall intensity remains high.

30

This system contains measures 30 through 33. The music features a series of chords with accents (>) above them. The texture is dense and rhythmic.

34

cresc.
ff

This system contains measures 34 through 37. It begins with a *cresc.* (crescendo) marking, followed by a *ff* (fortissimo) marking. The music is characterized by a driving bass line and complex chordal structures.

38

This system contains measures 38 through 41. The music continues with a strong rhythmic pulse and complex harmonic textures. There are some 'x' marks above notes in the upper register.

42

p

This system contains measures 42 through 45. The music is in a minor key with a key signature of three flats. It features a complex texture with many chords and some sixteenth-note passages. A piano (*p*) dynamic marking is present. There are several accents (>) and a fermata over the final measure.

46

This system contains measures 46 through 49. The texture continues with dense chords and some melodic lines. There are accents (>) and a fermata over the final measure.

50

dim.

This system contains measures 50 through 53. A *dim.* (diminuendo) marking is shown with a dashed line across the system. The music features a series of chords with accents (>) and a fermata over the final measure.

54

f

8vb-1

This system contains measures 54 through 57. A forte (*f*) dynamic marking is present. The music includes a section marked *8vb-1* (8va-1) in the bass clef. There are accents (>) and a fermata over the final measure.

58

This system contains measures 58 through 61. The music continues with chords and some melodic fragments. There are accents (>) and a fermata over the final measure.

62

pp sotto voce

67

fz

72

fz

77

fz

81

fz perdendosi

85

fz

finis

Prelúdio 18

F. Chopin

Musical notation for the first system of Prelúdio 18, measures 1-2. The piece is in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with a long slur over measures 1 and 2, and a fermata over the final note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Ossia:

Musical notation for the second system of Prelúdio 18, measures 3-4. Measure 3 is marked with a box containing the number 3. The right hand continues the melodic line with a slur and a fermata over measure 4. A fingering of 5 is indicated above the final note. The left hand continues with a steady accompaniment.

Musical notation for the third system of Prelúdio 18, measures 5-6. Measure 5 is marked with a box containing the number 5. The right hand has a slur and a fermata over measure 6. The left hand continues with a steady accompaniment.

Ossia:

Musical notation for the fourth system of Prelúdio 18, measures 7-8. Measure 7 is marked with a box containing the number 7. The right hand has a slur and a fermata over measure 8. A *cresc.* (crescendo) marking is placed below the right hand staff. A fingering of 22 is indicated above the final note. The left hand continues with a steady accompaniment.

Musical notation for the fifth system of Prelúdio 18, measures 9-10. Measure 9 is marked with a box containing the number 9. The right hand has a slur and a fermata over measure 10. *fz* (forzando) markings are placed above the first and last notes of the right hand. A *cresc.* (crescendo) marking is placed below the right hand staff. The left hand continues with a steady accompaniment.

11

fz *fz*

5 17

13

cresc.

3 3

15

p cresc. *8va-1* *8va-1*

3 3 3 3

17

ff

3 3 3 3

19

fz *fff*

Prelúdio 20

F. Chopin

First system of musical notation (measures 1-3). The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is marked *ff* (fortissimo). The right hand features a melodic line with a slur over measures 1-3, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation (measures 4-6). The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand accompaniment remains consistent. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 5.

Third system of musical notation (measures 7-9). The right hand melodic line continues with a slur. The left hand accompaniment is steady. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in measure 8.

Fourth system of musical notation (measures 10-12). The right hand melodic line continues with a slur. The left hand accompaniment is steady. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in measure 11. The system concludes with a *ritenuto* marking and a fermata over the final chord.

Prelúdio 22

F. Chopin

Agitato

p

mp

4

rit.

Mais agitato

p

mf

8

12

decrec.

cresc.

16

fz

f

Prelúdio 22

2

20

Musical notation for measures 20-22. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has eighth notes with accents.

23

Musical notation for measures 23-26. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has eighth notes with accents.

27

Musical notation for measures 27-30. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has eighth notes with accents.

30

più animato

cresc.

8^{vb1} 8^{vb} 8^{vb-1}

Musical notation for measures 30-34. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has eighth notes with accents. Performance markings include "più animato", "cresc.", and dynamic markings 8^{vb1}, 8^{vb}, 8^{vb-1}.

35

acell. e cresc.

Musical notation for measures 35-38. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has eighth notes with accents. Performance marking includes "acell. e cresc."

39

ff

a tempo

Musical notation for measures 39-41. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has eighth notes with accents. Performance markings include "ff" and "a tempo".