

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

**A Reelaboração e a relação com a obra musical:  
uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e  
crítica na prática de reelaboração musical**

Diogo Maia Santos

São Paulo

2015

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

**A Reelaboração e a relação com a obra musical:  
uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e  
crítica na prática de reelaboração musical**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos de criação musical

Orientador: Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim

Diogo Maia Santos

São Paulo

2015

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

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

Santos, Diogo Maia

A Reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical / Diogo Maia Santos. -- São Paulo: D. M. Santos, 2015.

108 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Gilmar Roberto Jardim

Bibliografia

1. reelaboração musical I. Jardim, Gilmar Roberto II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: SANTOS, Diogo Maia

Título: A Reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos de criação musical

Aprovado em: \_\_\_\_\_

#### Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Ao meu amor, Bel Junqueira  
pela vida compartilhada.*

# AGRADECIMENTOS

À minha família, sobretudo aos meus pais, James Maurício dos Santos e Ligia Maria Maia dos Santos, pelo amor incondicional e pelo apoio nos estudos, e à Dinha, pelas rezas ao São Longuinho.

À Isabel Junqueira, pelo amor e pelas constantes revisões.

Ao meu orientador, Gil Jardim, pela amizade, pelas conversas enriquecedoras e pela confiança depositada.

Ao professor Fernando Iazzetta pelos comentários e contribuições fundamentais no exame de qualificação.

Aos amigos do grupo Seis com Casca pela generosidade e pela busca artística em comum.

Aos amigos do quinteto Sujeito a Guincho pelas aventuras musicais e, especialmente, a Luca Raele, pelas provocações artísticas e pelo compartilhamento do seu interesse pela reelaboração.

Ao Henrique Villas Boas pela grande amizade e parceria musical.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, em especial aos professores Alberto Ikeda, Mário Videira, Rodolfo Coelho de Souza e Heloísa Duarte Valente, pelas discussões e pelos conhecimentos adquiridos nas disciplinas cursadas.

# RESUMO

SANTOS, D. M. **A Reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical.** 2015. 108 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A presente dissertação expõe uma investigação histórica, conceitual e filosófica a respeito da prática de reelaboração musical. O objetivo desse estudo é revelar diferentes perspectivas através das quais podemos tratar a obra musical nessa atividade. Procuramos discutir o equilíbrio entre a criatividade e a relação de fidelidade/autenticidade estabelecida com o original, considerando a personalidade do intérprete/reelaborador. Para tal, construímos um panorama histórico das práticas de reelaboração: transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase, e as definimos segundo seus propósitos e o grau de transformação de seus materiais musicais. Por fim, analisamos os conceitos de *score compliance*, *werktreue*, obra musical e interpretação, além de estabelecermos um paralelo com a tradução literária, a fim de estimular a crítica e compreender melhor a forma como essa atividade foi exercida ao longo da história e como podemos compreendê-la na atualidade.

**Palavras-chave:** arranjo musical; autenticidade; crítica musical.

# ABSTRACT

SANTOS, D. M. **Arrangement and the relationship with the musical work: a reflection on fidelity, creativity and criticism in the practice of musical reworking.** 2015. 108 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This thesis presents a historical, conceptual and philosophical research about the practice of musical reworking. The aim of this study is to reveal different perspectives through which we can treat the musical work in this activity. We seek a balance between creativity and the relationship of fidelity/authenticity established with the original, considering the performer's personality. To this purpose, we will build a historical overview of reworking practices: transcription, orchestration, reduction, arrangement, adaptation and paraphrase, and we will define them according to their purpose and the degree of transformation of its musical material. Finally, we will analyze the concepts of score compliance, *werktreue*, musical work and interpretation. In addition, we will offer a parallel to the literary translation in order to stimulate a critical understand of how this activity was exercised throughout history and how we can understand it today.

**Keywords:** musical arrangement; authenticity; music criticism.



## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	Início do arranjo de Spinacino para o <i>Christie da Missa Si Dederò</i> de Obrecht seguido da versão original	18
Fig. 2	Início do segundo movimento <i>Largo</i> do <i>Concerto para quatro violinos</i> op. 4, nº 6 de Antonio Vivaldi (Milano: G. Ricordi & C., 1965)	21
Fig. 3	Início do segundo movimento <i>Largo</i> do Concerto in G minor, BWV 975 de J. S. Bach, BWV 975 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1894)	21
Fig. 4	Início da aria <i>O thou that tellest good tidings</i> , da primeira parte do <i>Messiah</i> , de Händel (Palo Alto: Center for Computer Assisted Research in the Humanities, 2003)	24
Fig. 5	Início da aria <i>O thou that tellest good tidings</i> de Händel. Orquestração de W. A. Mozart (Palo Alto: Center for Computer Assisted Research in the Humanities, 2003)	25
Fig. 6	Tema <i>Cantabile</i> da <i>Fantasia e Variações sobre Norma de Bellini</i> de Sigismond Thalberg (Vienna: T. Haslinger, n.d.[1834]) (sistema 61, 1834)	32
Fig. 7	Tema <i>Allegro Maestoso</i> da <i>Fantasia e Variações sobre Norma de Bellini</i> de Sigismond Thalberg (Vienna: T. Haslinger, n.d.[1834]) (sistema 35, 1834)	32
Fig. 8	Sobreposição dos temas <i>Cantabile</i> e <i>Allegro Maestoso</i> da <i>Fantasia e Variações sobre Norma de Bellini</i> de Sigismond Thalberg (Vienna: T. Haslinger, n.d.[1834]) (sistema 87, 1834)	33
Fig. 9	Início do <i>Quarteto em Sol menor</i> op. 25 de Johannes Brahms, com orquestração de Arnold Schoenberg (Los Angeles: Belmont Music Publishers, 1972)	36
Fig. 10	<i>Fuga Ricercata a Sei Voci</i> , da coleção <i>Oferenda Musical</i> , de J. S. Bach, BWV 1079 (sistema 8, 2013)	38
Fig. 11	<i>Fuga Ricercata a Sei Voci</i> , da coleção <i>Oferenda Musical</i> , de Bach, BWV 1079 (sistema 10). Orquestração de Anton Webern (Wien: Universal Edition, 1935)	40
Fig. 12	Início da <i>Chaconne</i> da Partita 2, para violino solo, BWV 1004 de J. S. Bach (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879)	64

Fig. 13	Início do Estudo nº 5 <i>Chaconne</i> dos 5 <i>Studien</i> para piano solo de Johannes Brahms, Anh.1a/1 (Hamburg: D. Rahter, ca.1904)	64
Fig. 14	Início da <i>Chaconne</i> da Partita 2, BWV 1004. Transcrição de Ferruccio Busoni de J. S. Bach (Leipzig: Breitkopf & Härtel, Edition 2334)	65
Fig. 15	Início da <i>Nona Sinfonia</i> de L. van Beethoven op. 125 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863)	67
Fig. 16	Início da <i>Nona Sinfonia</i> de L. van Beethoven op. 125. Transcrição de Franz Liszt (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922)	67
Fig. 17	Sistema 26 da <i>Nona Sinfonia</i> de L. van Beethoven op. 125. Transcrição de Franz Liszt (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922)	68

# SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	p. 12
<b>Capítulo 1: Panorama Histórico da Reelaboração Musical</b> .....	p. 16
1.1 Idade Média e Renascença (até 1600).....	p. 17
1.2 Períodos Barroco e Clássico (1600-1800).....	p. 18
1.3 Período Romântico (1800-1900).....	p. 26
1.4 Períodos Moderno e Pós-moderno (1900-) .....	p. 34
<b>Capítulo 2 : Conceitos e Delimitações</b> .....	p. 45
2.1 Reelaboração Musical.....	p. 50
2.2 Reescritura Musical.....	p. 53
<b>Capítulo 3: Da Relação com a Obra Musical</b> .....	p. 58
3.1 Autenticidade como condição ontológica.....	p. 60
3.1.1 Transcrição e Autenticidade.....	p. 62
3.1.2 Reelaboração, Performance e Interpretação.....	p. 69
3.2 Fidelidade como ideal atrelado ao conceito de obra musical.....	p. 75
3.2.1 <i>Werktreue</i> .....	p. 78
3.3 O espaço crítico da reelaboração: um paralelo com a tradução literária.....	p. 82
3.3.1 Reelaboração como escuta assinada.....	p. 89
<b>Considerações finais</b> .....	p. 94
<b>Referências bibliográficas</b> .....	p. 104

## Introdução

A reelaboração musical é uma prática secular que está intimamente ligada à composição, sem contudo ter o prestígio da desta. Credita-se ao compositor a criação e a invenção musical, enquanto ao reelaborador cabe a adequação das obras em novos meios instrumentais. Em geral, considera-se um bom reelaborador aquele que demonstra ter um conhecimento adequado tanto do meio instrumental para o qual está escrevendo – seja orquestra, piano, quarteto de cordas etc. –, quanto da obra que está adaptando para este meio. Entretanto, a criatividade envolvida nessa prática se revela de diversas maneiras a depender da perspectiva assumida em relação ao objeto que será reelaborado.

Imediatamente podemos distinguir as formas de tratamento do material original, nos campos da música popular e erudita, durante o processo de reelaboração: enquanto na música popular estabeleceu-se que uma primeira gravação, ou uma memória coletiva, além de músicas grafadas podem ser consideradas fontes fidedignas de um original; no campo erudito, por sua vez, essa fonte se restringe às partituras resultante do processo de escritura e edição de uma obra musical ao longo da história, podendo ser um manuscrito, um fac simile<sup>1</sup>, uma partitura urtext<sup>2</sup>, ou mesmo edições posteriores – que de maneira geral apresentam traços específicos de um período, através de articulações, dinâmicas e fraseados diferentes daqueles atribuídos ao compositor, no original.

Assim, determinamos um primeiro recorte nessa investigação ao buscarmos estudar a reelaboração através da relação entre a obra, sua

---

<sup>1</sup> *Fac simile*, “fazer similar”, é o nome dado a um gênero de publicação musical baseada em técnicas que buscam recriar a aparência de um original manuscrito ou de uma edição impressa. As reproduções fac simile são sofisticadas e tentam ser o mais fiel possível ao original, replicando o seu tamanho, cores, papel, encadernação e, algumas vezes, sua condição de conservação (Immel, 2001).

<sup>2</sup> *Urtext*, “texto original”, é um termo usado no estudo e na edição de fontes musicais que significa a versão mais antiga de um texto de uma composição musical (nesse caso), uma versão que geralmente já não existe; também é usado para designar uma edição moderna de uma música antiga, a qual se propõe apresentar o texto original, sem adições ou emendas editoriais (Boorman, 2001).

representação simbólica e a interpretação desse texto musical. Uma relação de conformidade típica na música erudita – mas não na música popular – em que as determinações expressas por um compositor, segundo as regras e sistemas em voga num certo período, devem ser respeitadas e seguidas.

A discussão acerca dessa prática, na área da Filosofia, tem fomentado pesquisas e produzido trabalhos significativos para a comunidade musical. Recentemente, novos autores – dentre eles, Stephen Davies, Lydia Goehr e Peter Szendy – escreveram livros, artigos e teses, sobretudo em língua inglesa e francesa, em que buscam responder questões relacionadas à ontologia da reelaboração e à relação desta com a obra musical. Um desdobramento positivo desse movimento é o resgate da valorização dessa prática, uma vez que novas perspectivas de compreensão geram diferentes maneiras de lidarmos com a obra e de exercermos nossa atividade artística.

Esse material, entretanto, não se encontra disponível em português, o que dificulta o estabelecimento de uma discussão atualizada e frequente sobre esse assunto em nossa comunidade acadêmica. Assim, procuramos oferecer um olhar sobre a reelaboração, por meio de comentários e exemplificações de parte dessa bibliografia. Estudamos a reelaboração e sua relação com a obra apoiados em uma investigação de seus aspectos históricos, conceituais e filosóficos, distribuídos em três capítulos.

O Capítulo 1, *Panorama Histórico da Reelaboração Musical*, apresenta uma investigação sobre a reelaboração, seus propósitos, funções e as transformações por que passou ao longo da história da música. Tratamos da criatividade envolvida nessa prática e da relação entre o reelaborador e a música preestabelecida. Este capítulo está dividido em seções apenas para a localização temporal do leitor.

O Capítulo 2, *Conceitos e Delimitações*, apresenta uma discussão a respeito dos termos que compreendem as práticas de reelaboração musical: transcrição, arranjo, orquestração, redução e adaptação. Consideraremos as diferentes definições que esses termos acumularam ao longo da história, apontando, inclusive, algumas utilizações conflitantes entre si. A divisão em duas seções visa diferenciar as práticas de reelaboração e de reescritura.

O Capítulo 3, *Da Relação com a Obra Musical*, apresenta três diferentes argumentações filosóficas acerca da relação que a reelaboração

mantém com o seu original. Na primeira abordagem, investigamos a perspectiva de Stephen Davies, em que este discute o seu conceito de autenticidade, apresentando-o como uma condição ontológica.

A seção *Transcrição e Autenticidade* procura mostrar como Davies (2003; 2008; 2013) aplica o conceito de autenticidade na prática da transcrição musical. E no que concerne ao processo de compreensão da partitura que representa a obra, a seção *Reelaboração, Performance e Interpretação* apresenta alguns entendimentos possíveis sobre a construção de uma interpretação.

A segunda abordagem, de Lydia Goehr (1989; 1992), apresenta uma perspectiva histórico-filosófica sobre o surgimento do conceito de obra musical (*work-concept*) e a consequente transformação da prática musical a partir de 1800, incluindo a prática de reelaboração. A seção *Werktreue* apresenta a ideia de fidelidade atrelada ao conceito de obra, isto é, um ideal que guia as práticas de música clássica.

A terceira abordagem, de Peter Szendy (2007; 2008), apresenta um paralelo da reelaboração com a tradução literária, apoiada na teoria de Walter Benjamin. Szendy refuta o aspecto funcional da reelaboração e aponta uma dimensão crítica, pouco mencionada, que é capaz de expandir os sentidos de uma obra. A seção *Reelaboração como escuta-escrita* discute a tese do autor de que o reelaborador é alguém que assina suas próprias escutas.

Esse trabalho reflete diretamente as inquietações compartilhadas por este pesquisador, quanto ao senso criativo, a crítica e o exercício de escuta envolvidos nessa atividade. Como integrante do quinteto de clarinetes *Sujeito a Guincho* e do sexteto instrumental *Seis com Casca* – grupos com formações específicas que executam essencialmente reelaborações –, senti-me instigado a pesquisar e produzir arranjos e transcrições. Além disso, as discussões travadas com os integrantes desses grupos sempre foram bastante profícuas e estimularam minha curiosidade sobre o tema.

Grande parte das questões discutidas a seguir originaram-se num primeiro laboratório de reelaboração, realizado junto ao então também orientando do Departamento de Música da ECA-USP, Henrique Villas Boas, através do *Projeto Performance*, oferecido pelo CIDDIC e pela Orquestra

Sinfônica da UNICAMP. Nesse projeto, trabalhamos na reelaboração da obra *Tonada y Cueca* de Carlos Guastavino, composta originalmente para clarinete e piano, a qual foi adaptada para clarinete e orquestra de câmara. Na oportunidade, realizamos uma oficina com o grupo com o qual ensaiávamos, reescrevíamos e reexperimentávamos continuamente a reelaboração, permitindo manipular o material musical e ouvir as alterações imediatamente. O produto final da reelaboração foi apresentado em dois concertos em Campinas-SP, em abril de 2013.

## Capítulo 1 – Panorama Histórico da Reelaboração Musical

A ideia de reelaborar uma música, transformando ou reorganizando seus elementos constituintes, é uma prática que sempre esteve presente no ofício do músico, seja o compositor ou o performer, pelo menos desde o início do desenvolvimento da escrita musical. Da simples transposição de notas de um instrumento para outro à transfiguração quase total de uma obra, essa prática criativa lida constantemente não apenas com aspectos técnico-musicais e processos composicionais, mas também com uma reflexão crítica envolvida em sua produção.

Podemos falar de J. S. Bach, por exemplo, quando retoma materiais musicais já compostos para reutilizá-los em novas peças, ou ainda quando reelabora concertos de outros compositores como Tomaso Albinoni e Antonio Vivaldi. Também podemos citar o renomado instrumentista Andrés Segóvia ao transcrever obras consagradas, incrementando assim o repertório de seu instrumento, o violão.

O presente capítulo tem como objetivo traçar um breve histórico das práticas de reelaboração musical, destacando propósitos e funções acumulados ao longo dos períodos descritos na história da música clássica ocidental. É importante que façamos essa distinção entre a música clássica ocidental e outros tipos de música, como o jazz ou música indiana, pois, como veremos ao longo do trabalho, a relação de conformidade estabelecida entre a reelaboração e seu original, fundamental para nossa pesquisa, não se dá de maneira igual nos dois casos.

Procuramos mostrar a abrangência artística e funcional da atividade de reelaboração, de acordo com várias concepções estilísticas, em diferentes épocas. Esse panorama tem o propósito de auxiliar nossa reflexão a respeito da relação entre reelaboração e seu original, e como a liberdade criativa e a fidelidade foram compreendidas na prática musical, em diferentes contextos históricos.



Sobre os exemplos de reelaboração, nos deteremos sobretudo naqueles em que identificamos o envolvimento criativo do reelaborador, ao contrário de casos puramente práticos, que apresentam pouco ou nenhum envolvimento artístico. Adotaremos essa abordagem admitindo que os “arranjos realizados por músicos criativos são claramente de um tipo mais importante, tanto por conta de seus méritos intrínsecos quanto porque geralmente se prestam a iluminar a personalidade musical do compositor-arranjador” (Boyd, 1980 I: 627). Certamente deixaremos de citar alguma reelaboração verdadeiramente artística ou algum compositor/reelaborador, o que não quer dizer que não são relevantes, somente que em nossa investigação, outros exemplos escolhidos podem ter sido suficientes para uma determinada explanação.

### 1.1 Idade Média e Renascença (até 1600)

Alguns elementos de arranjo já podem ser observados no tropo e na cláusula medievais. Era comum na Idade Média a prática de substituir partes vocais por instrumentais e vice-versa, nos motetos. Mas, segundo Malcolm Boyd, os tipos mais significativos de reelaboração até 1600 foram as intabulações, arranjos de peças vocais para instrumentos de cordas (dedilhadas) ou de teclado.

Escritas no sistema de notação da tablatura, as intabulações se prestavam inicialmente a dobrar as linhas vocais nas performances. Consequentemente, essa prática condensava as partes vocais, escritas cada uma em um livro separado (*part book*), em uma única pauta de tablatura. A praticidade de ter todas as vozes na mesma partitura pode inclusive ter sido um dos propósitos dessas primeiras intabulações.

Essa prática ocorreu, inicialmente, com instrumentos de teclado, e mais tarde com o alaúde que tornou-se mais uma opção para as performances. Embora o alaúde tenha sofrido inúmeros avanços técnicos, a impossibilidade de sustentar notas longas ainda representava um obstáculo

na adaptação de partes vocais. Então, tanto neste instrumento quanto nos instrumentos de teclado, a solução foi utilizar ornamentações, substituindo notas longas do original por outras de menor duração (Figura 1):



Figura 1 - Fonte: *The New Oxford History of Music* (Londres: Oxford Univ. Press, 1960), III: 442.

Comparando o arranjo de Spinacino para o Christie da *Missa Si Dederò* de Obrecht com a versão original, podemos observar como o grande número de incrementos realizados na parte do alaúde altera cada uma das linhas originais. Daniel Wolff aponta que “as texturas resultantes [desta prática] levaram ao desenvolvimento de um estilo de composição próprio da música instrumental, diferente do já estabelecido estilo vocal” (Wolff, 2003: 122). Assim, longe de ser uma simples transposição de meios, as intabulações traziam alterações significativas no original, que se justificavam pela adequação à técnica específica do instrumento para o qual a música era reescrita, incorporando os ornamentos e dedilhados típicos desses instrumentos.

## 1.2 Períodos Barroco e Clássico (1600-1800)

No período Barroco, as adaptações de linhas vocais para instrumentos continuaram sendo uma prática recorrente e, nesse momento, a atividade musical estava relacionada a uma das duas esferas distintas da sociedade: a

sacra ou a secular. Assim, os compositores eram incumbidos de compor peças para ocasiões diferentes e para funções específicas pré-determinadas. Não se compunha uma peça sem uma finalidade clara em um serviço, além do que os compositores não eram donos de suas composições, e assim continuariam até o final do século XVIII.

Não obstante a realidade da atividade composicional nessa época, ao final de sua vida, J. S. Bach já havia conquistado certa independência de seus serviços cotidianos e acumulava vários cargos em diferentes cortes e igrejas<sup>3</sup>. Dessa forma, o compositor transitava frequentemente entre as duas esferas, e realizava reelaboração de trechos, ou mesmo peças inteiras, para adequar a música a uma determinada ocasião. No livro *The Bach Reader*, os organizadores Hans T. David e Arthur Mendel apontam que o compositor “não hesitou em fazer uso duplo de obras originalmente seculares, adaptando-as aos textos sagrados, ou para incluir movimentos de concertos e outras composições instrumentais em suas cantatas” (David and Mendel *apud* Goehr, 1992: 177). Os organizadores exemplificam:

o *Osanna da Missa em Si menor* foi originalmente um movimento em um *dramma per musica*, uma cantata coral secular apresentada como serenata durante a visita do Rei e Rainha da cidade de Leipzig. Mas em sua missa, ela assume a forma [...] de uma gloriosa peça de louvor religioso. (David and Mendel *apud* Goehr, 1992: 177)<sup>4</sup>

São inúmeras as ocorrências dessa natureza nos catálogos de obras dos compositores barrocos, mas é interessante considerar também a produção de um outro tipo de reelaboração surgida no final do século XVII, que refletia esse período da história da música, em que se cultivava todo tipo de música instrumental. Trata-se da transcrição musical de um meio instrumental para outro meio instrumental.

Segundo Boyd, essa nova espécie de reelaboração surgiu paralelamente à ascensão e disseminação da forma concerto, estimulando os compositores a dedicarem parte de suas atividades a adaptações e

---

<sup>3</sup> No momento de sua morte, Bach era *Court Composer to His Majesty the King of Poland e Electoral and Serene Highness of Saxony, Kapellmeister to His Highness the Prince of Anhalt-Cöthen*, e *Cantor to St Thomas's School*. Aparentemente, contudo, Bach preferia se designar como “*Director Chori Musici Lipsiensis*” or “*Director Musices*” (Goehr, 1992: 177).

<sup>4</sup> As traduções de textos publicados em língua estrangeira são de nossa autoria, a não ser quando estiver especificado em nota.

transcrições de peças de outros compositores. Francesco Geminiani, por exemplo, adaptou as *Sonatas* para violino, op. 3 e 5, de Arcangelo Corelli, tornando-os concertos grossos, e Charles Avison transformou sonatas de Domenico Scarlatti para harpsichord, em concertos para instrumentos de cordas.

Nesse período, a reelaboração tinha também um importante propósito de auxílio na prática composicional. Entendia-se que a leitura e a cópia<sup>5</sup> de uma partitura poderiam servir para memorização e como procedimento analítico de uma música. Assim, a cópia manual e a transcrição tinham objetivos pedagógicos e ofereciam ao aprendiz a oportunidade de lidar com as elaborações, escolhas composicionais e problemas musicais presentes no original.

As reelaborações instrumentais mais difundidas desse período são aquelas realizadas por Bach. Em Weimar, o compositor adaptou concertos de Vivaldi, Albinoni, Torelli, Telleman, e de outros compositores para instrumentos de teclado, como os concertos de Vivaldi originalmente escritos para cordas e reelaborados como concertos para harpsichord. Em muitas dessas transcrições, notamos que Bach realiza uma adaptação quase literal da música original, em geral, mantendo sua estrutura composicional intacta. Em outros casos, contudo, ele altera harmonias e cria novos contrapontos, o que enriquece e preenche a textura original.

Para demonstrar esse segundo tipo de intervenção, podemos tomar como exemplo o segundo movimento (Largo) do Concerto para quatro violinos op. 4 nº 6 (Figura 2), de Vivaldi, arranjado por Bach (Figura 3), identificado como BWV 975 em seu catálogo de obras:

---

<sup>5</sup> Até o século XVIII, a música era vista como um artesanato, socialmente considerada *ars mechanica*, e seu aprendizado ocorria de maneira similar aos demais ofícios exercidos nas sociedades de corte europeias. Dessa forma, era comum que os aprendizes de composição se inserissem no meio musical como copistas de música, atividade que, apesar de ter um estatuto considerado menor, era exercida inclusive com fins pedagógicos, visto que assim os jovens compositores poderiam ter um contato mais íntimo com a poética musical dos compositores já consagrados e aprenderiam, com isso, técnicas de composição (Elias apud Bota, 2008).

The image shows a musical score for a string quartet and organ. The tempo is marked 'Largo cantabile' and the dynamics are '(p)'. The score includes parts for Violino principale, Violini I and II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi, and Organo. The Violoncelli part is marked '(1 Solo)'. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the Violoncelli and a harmonic accompaniment in the Organo.

Figura 2 - Fonte: IMSLP online.

The image shows a musical score for a solo violin. The tempo is marked 'Largo.' and the dynamics are '(p)'. The score is in 3/4 time and features a melodic line with a trill and a dynamic marking of '(p)'. The score is in 3/4 time and features a melodic line with a trill and a dynamic marking of '(p)'.

Figura 3 - Fonte: IMSLP online.

Neste trecho, podemos notar o exercício criativo de Bach na elaboração da melodia do violino principal e na harmonia na qual se apoia. Imediatamente, percebemos que, na adaptação da linha solista, Bach não utilizou somente ornamentações ou adornos expressivos, mas alterou significativamente a melodia, redesenhando uma nova linha, aproximando-a do estilo praticado no harpsichord, na época. Podemos notar também como o compositor substituiu a harmonia originalmente pouco movimentada e com baixos suspensos, por uma linha dinâmica, totalmente cromática e com arpejos progressivos. Essa reelaboração reflete uma condensação artística interessante na figura de Bach: compositor, intérprete e instrumentista de teclado com técnica e estilo próprios. Essas habilidades estão, assim, impressas na escolha das alterações às quais submeteu o original.

Como outros compositores da época, Bach ocasionalmente determinava a instrumentação de suas peças. Por exemplo, em *A Arte da Fuga*, composta no fim de sua vida, ele determinou apenas a tessitura dentro da qual os instrumentos deveriam tocar: soprano, alto, tenor e baixo, mas sem especificar se seriam instrumentos de sopro ou cordas. Como compositor de uma corte, Bach era consciente das funções que cumpria e das contingências do seu serviço e sabia que determinar a formação instrumental de uma peça poderia dificultar sua execução em certas ocasiões.

Dessa maneira, os compositores confiavam nas pessoas responsáveis pela execução das peças, deixando a seu critério a escolha dos instrumentos que usariam. Goehr afirma que

Quando Couperin não especificou a instrumentação ou meio de performance dos seus *Concertos royaux* (suítes compostas “para amenizar e adocicar a melancolia do Rei”) foi porque quase todos os envolvidos nas suas performances já sabiam quais instrumentos eram adequados. Não só as indicações de altura eram suficientes para determinar a adequação dos instrumentos, mas os próprios instrumentos eram também identificados e julgados adequados de acordo com as emoções que suas execuções poderiam provocar. (Goehr, 1992: 196)

De fato, especificações instrumentais precisas para obras individuais só se tornaram centrais na prática musical no final do século XVIII. Nesse momento, muitos compositores passaram a falar dos instrumentos como “personalidades individuais com vozes”, e muitos começaram a considerar suas especificações como imutáveis (Goehr, 1992: 59).

Ademais, o fato de a música ser funcional na sociedade do século XVIII, além de propiciar a constante adaptação de materiais musicais, implicava que os compositores não fossem donos de sua própria música, o que significava que um compositor poderia fazer uso da música de qualquer outro sem pedir permissão a ele (Goehr, 1992: 181). Não era possível, por exemplo, saber se alguém estava utilizando sua música, o que não tornava essa prática desonesta. Da mesma forma, os compositores também reutilizavam suas próprias peças, compostas anteriormente para uma determinada ocasião, em uma nova situação. Enfim, fazer reuso dos

materiais musicais, dessa maneira, era parte do que se entendia por compor música (Goehr, 1992: 181).

Goehr explica que dizer “que a música era designada para se adequar a uma ocasião significava que ela deveria ser adaptável. Ela deveria se adaptar aos grupos instrumentais residentes [em uma corte], à ocasião, às restrições de tempo, e a outros fatores” (Goehr, 1992: 181). Dessa forma, uma música poderia ser alterada, por grupos instrumentais e companhias editoras, tanto quanto fosse preciso para adequá-la a cada situação.

Assim, no exercício da prática composicional, era permitido, e até encorajado, o compartilhamento de materiais musicais. A imitação visava tanto o estilo de outro compositor quanto o reuso ou a recomposição de melodias ou estruturas musicais. Essas práticas configuravam uma maneira aceitável de se moldar a própria música sobre a música de um mestre do passado. Contudo, o fato de existir esse tipo de intercâmbio de materiais e expressões musicais não significava que os compositores pudessem fazer uso de uma música existente reivindicando para si a sua criação desde a primeira ideia.

Além disso, o livre intercâmbio de materiais musicais na atividade composicional – fosse via alteração de composições, uso múltiplo de temas, ou sobreposição de estruturas temáticas – tornava a produção musical desses compositores substancialmente grande. Podemos constatar que Vivaldi, num espaço de 40 anos, escreveu 845 obras distintas. Joseph Haydn, por exemplo, escreveu três versões diferentes de *As Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz*. Ela foi concebida em 1786 como uma peça orquestral; em 1787 ela foi transformada em um quarteto de cordas e em 1796 (*circa*) ela virou um oratório (Boyd, 1980 I: 630).

Do período clássico, podemos citar também as reelaborações realizadas por W. A. Mozart por encomenda do Barão van Zwieten, um amante da música barroca. Somente na década de 1780, Mozart arranhou fugas de Bach para trio e quarteto de cordas (incluindo algumas do *Cravo Bem Temperado*), algumas óperas e diversas obras de George F. Händel como *Acis and Galatea*, *Messiah*, *Alexander's Fest* e *Ode for St. Cecilia's Day* (Boyd, 1980 I: 630).

Dentre essa produção, nos deteremos em sua reorquestração da Aria *O thou that tellest good tidings*, da primeira parte do *Messiah*, de Händel (Figura 4). No trecho escolhido (Figura 5), imediatamente podemos notar o acréscimo de uma pequena seção de instrumentos de sopro, à parte das cordas (violinos e baixos) escritas por Händel. Um ponto interessante a esse respeito é que a inclusão da flauta, de dois clarinetes, dois fagotes e duas trompas, transformou a sonoridade de uma formação instrumental barroca na sonoridade de uma orquestra clássica, mais usual naquele momento. A introdução do clarinete na orquestra, por Mozart, por exemplo, só ocorreu alguns anos após a conclusão da partitura original de Händel. Além disso, a linha escrita para o fagote é independente da linha dos baixos, diferente de como geralmente ocorria na formação barroca, o que o aproximou dos outros instrumentos de madeira, constituindo um naipe de sopros com organização e função particular. Assim, essa reelaboração de Mozart pode ser entendida como uma atualização estética da música de Händel, em que ele utiliza recursos de orquestração característicos do final do século XVIII proporcionando uma escuta mais familiar da obra ao ouvinte de sua época.

Air: *O thou that tellest good tidings* (contr'alto)

Andante

Violini

CONTR'ALTO

Bassi

Figura 4 - Fonte: IMSLP online.



**8. Aria.** Jesaias XL.9; LX.1.

**Andante.**

Flauto.

Clarinetto in A.

Fagotti.

Corni in D.

Violino II.

Viola.

Violino I.

Alto.

Bassi.

Figura 5 - Fonte: IMSLP online.

A partir da segunda metade do século XVIII, com o surgimento de conceitos como o de originalidade e o de obra autônoma, a atividade composicional começou a ser paulatinamente ressignificada. De fato, em 1737, o compositor e teórico Johannes Mattheson já apontava, em seu livro *Kern melodischer Wissenschaft*, uma transformação na noção de originalidade em música. Peter Szendy comenta que Mattheson demonstra uma predileção pela invenção musical (*inventio*), algo essencialmente melódico (para ele, Mattheson), em oposição ao trabalho de elaboração contrapontística (*elaboratio*) (Szendy, 2008: 18).

Goehr aponta que o ideal de originalidade teve um impacto direto em como os compositores viam sua atividade composicional. “Transcender as regras era a única coisa que os compositores achavam necessária para garantir a originalidade em suas composições” (Goehr, 1992: 221). O uso repetido de temas e passagens em diferentes peças musicais passou a ser considerado um procedimento preguiçoso e sem valor. A autora aponta o exemplo de Mozart, que foi veladamente julgado por ter recomposto seu *Concerto em Dó maior* (K.314/271k), originalmente escrito para oboé, para a flauta (K.314/285d), pois não havia produzido uma obra original. Também Gioachino Rossini foi duramente criticado à época por apresentar uma

produção repetitiva e acusado de ter composto a mesma música muitas vezes (Goehr, 1992: 221).

Nesse momento, entretanto, a ideia de obra musical como criação fixa, independente de suas inúmeras performances, ainda não tinha força reguladora no exercício de uma prática que demandava músicas funcionais e adaptáveis. Dessa forma, gradualmente os compositores passaram a considerar suas obras e as respectivas performances como resultado direto de sua atividade composicional.

## 1.2 Período Romântico (1800-1900)

A partir do período romântico, a música – que até então era aceita como uma prática sujeita a limitações extramusicais quanto à ocorrência e a função, impostas sobretudo pela Igreja, pela corte e pela academia científica – passou a ser compreendida como prática independente, cujas preocupações se tornaram predominantemente musicais. Essa transformação, segundo Goehr, se iniciou no fim do século XVIII, com a articulação de quatro forças que tomaram lugar na sociedade: o tratamento da música a partir do conceito das Belas Artes e de autonomia da obra de arte<sup>6</sup>; a emancipação do som em relação a textos poéticos e religiosos, e a consequente ascensão da música puramente instrumental; a articulação complexa entre as ideias iluministas, românticas e idealistas, sobretudo nas estéticas francesa e alemã; e o surgimento de um mercado específico para obras musicais (Goehr, 1989: 55).

Tais circunstâncias provocaram, no meio musical, transformações sensíveis nas crenças, valores, regras e padrões de comportamento e

---

<sup>6</sup> O conceito de Obra Musical sempre gerou diversas discussões na área da ontologia e da filosofia da música. A filósofa Lydia Goehr propõe uma investigação sob uma perspectiva histórica e, ao invés de tratar a obra como objeto, apresenta-a como um conceito (*work-concept*), cuja emergência se deu por volta de 1800, se estabelecendo e passando a regular as práticas musicais até os dias de hoje. Sua adoção gradual teria se dado por um esforço deliberado de artistas, filósofos e, sobretudo, compositores da época. Essa tese está no eixo central de nossa investigação por ter influência direta nos propósitos e funções relativos à prática de reelaboração musical. Ela será abordada mais detalhadamente no Capítulo 3.

apresentação, estando associadas agora à ideia de que a prática composicional produzia objetos musicais autônomos. Então, a partir da assimilação desse novo conceito de música, instrumentistas, compositores e críticos passaram a pensar e conduzir suas atividades especialmente em termos de obra musical.

A obra musical se tornou um produto que existia independentemente e para além de sua performance, ou seja, um objeto eternamente existente em sua forma grafada. Além disso, devido à sua natureza transcendental, a obra podia ser repetida inúmeras vezes, baseada sempre numa mesma partitura (com indicações que se tornaram gradativamente mais detalhadas), sem se tornar desatualizada.

O conceito de obra, que passou então a regular as atividades musicais, se estendeu a composições que não compartilhavam da mesma natureza. Portanto, músicas compostas antes de 1800 passaram a ser tratadas anacronicamente sob o conceito de obra musical, ou seja, como se tivessem sido escritas sob as mesmas condições de produção de obras românticas. Nesse sentido, as acusações dirigidas a Mozart e Rossini, por exemplo, tinham força somente segundo uma perspectiva moderna da prática musical, mas não segundo uma perspectiva antiga.

Os compositores passaram, assim, a conceber suas obras como autônomas, perfeitamente formadas e produtos completos, se igualando aos outros criadores das Belas Artes, como os pintores e os escultores. Desse modo, logo a música adquiriu uma espécie de intocabilidade, o que significava concretamente que, uma vez composta, não era mais permitido que outro compositor a alterasse (Goehr, 1992: 222).

Portanto, quando os novos conceitos de originalidade e intocabilidade entraram em uso, puseram em xeque o livre compartilhamento de músicas, pois já não era mais possível compor uma obra original utilizando outra música existente. Entretanto, para acomodar o interesse que ainda existia pela reelaboração de músicas pré-existentes, surgiu um novo conceito, o de obra derivada, em contraposição à obra original. Por conseguinte, surgiram também novas atividades musicais que não tinham o propósito de compor obras originais, mas de compor versões de obras pré-existentes. Essas atividades, chamadas de orquestração, transcrição e arranjo, foram descritas,

contudo, como restritas e limitadas devido ao uso de uma obra já existente. Consequentemente, essas atividades também foram consideradas não estritamente criativas (Goehr, 1992: 222). Assim, em 1798, Johann Adam Hiller já demonstrava uma preocupação quanto à fidelidade, ao orquestrar uma obra de Händel, afirmando expressamente que procurou manter a essência do original (Hogwood *apud* Goehr, 1992: 223).

Ainda que fosse aceitável “recompor” músicas, próprias ou de outros compositores, as peças resultantes dessa prática passaram a ser chamadas de “versões” ou “variações” de obras. Em relação a obras deixadas inacabadas por seus compositores, já não era aceito que estas fossem terminadas por outro compositor. No caso de Franz Schubert, sua Sinfonia nº 8 era mais prestigiada como uma obra autenticamente inacabada, do que se tivesse sido completada por outro compositor, o que a tornaria uma sinfonia finalizada porém não autêntica.

Então, como o uso de materiais musicais pré-existentes ainda vigorava na prática composicional, de alguma forma era necessário que novas políticas fossem criadas para determinar os limites desse uso. Assim, quando um compositor apresentava uma música em que utilizava outra já existente – via transcrição, arranjo, citação – ou mesmo compunha “ao estilo de” outro compositor, esperava-se que esse fato fosse publicamente conhecido. Nesse caso, se alguém tentasse enganar o público, creditando para si a autoria de uma obra que não era originalmente sua, seria devidamente acusado por isso.

Goehr explica que as novas políticas antiplágio, de fato, diminuíram o grau de liberdade dos músicos que utilizavam materiais musicais previamente compostos. Assim, essas políticas passaram a determinar o que era considerado um trabalho inspirado em uma ideia musical e o que era considerado roubo, seja de uma ideia, de um esboço ou de uma grande passagem de uma obra (Goehr, 1992: 223). Desse modo, se fosse identificado que duas obras compostas para meios diferentes (uma para piano e outra para orquestra, por exemplo) eram totalmente ou parcialmente idênticas, agora havia procedimentos para julgar qual das duas era a original e qual era fruto de roubo intelectual.

Um outro acontecimento também foi significativo quanto à proteção

dos autores e a integridade de suas obras: até 1835, como demonstra Peter Szendy, não estava estabelecida na prática musical a ideia de que uma obra deveria ser apresentada em um palco (*staging*), como acontecia com outras atividades artísticas, como o teatro. Nesse ano, a decisão final de um julgamento envolvendo o tema criou um precedente legal, de modo que toda interpretação musical a partir daí poderia ser considerada como “representação”. Ou seja, essa decisão trouxe para o campo da música uma tradição até então restrita ao campo do teatro: a *interpretação autoral*, o que dava ao compositor, dentro da esfera legal, o poder de supervisionar e autorizar ou não a interpretação de sua obra (Szendy, 2008: 24-5). Esse ponto nos interessa na medida em que, a partir dessa decisão, a relação de conformidade a uma obra, estabelecida e exigida pelos compositores, passou a ter força jurídica.

Dessa forma, as restrições decorrentes do estabelecimento do conceito de obra nas práticas musicais, além de um outro fator, a ascensão do piano como instrumento doméstico e de concerto, foram circunstâncias cruciais na determinação da natureza da reelaboração no período romântico (Boyd, 1980 I: 630).

Szendy aponta três aspectos funcionais do arranjo<sup>7</sup>, que podem ser observados nessa época: 1) função clarificadora ou corretora, ou seja, como adaptação do material musical original (que eventualmente demandava uma considerável reorganização), especialmente em produções operísticas que ocorriam fora do local onde haviam sido compostas; 2) função de preservação, no sentido de garantir a integridade da obra, uma vez que adaptações eram necessárias, mas quando mal realizadas, poderiam comprometer a compreensão da obra original; 3) função social ou pública, em que o piano era utilizado como instrumento para difusão e comunicação das obras, por questões práticas, já que uma redução pianística circulava mais facilmente do que uma obra original para orquestra ou para formação camerística (Szendy, 2008: 42-6).

Quanto à primeira função, corretora, Szendy demonstra que na

---

<sup>7</sup> É importante observar que Szendy utiliza o termo arranjo (*arrangement*) em seu livro *Listen: a history of our ears*, abarcando todas as práticas que englobam a reelaboração musical. No Capítulo 2 analisaremos detalhadamente a distinção entre os conceitos dessas práticas.

produção operística era habitual que os personagens principais fossem criados para determinados cantores, ou seja, esses papéis não existiam de maneira absoluta, mas diretamente associados a características e interpretações particulares. Dessa forma, quando uma ópera era apresentada em outro país, ou em outro teatro, ou ainda, realizada por outra companhia, eram necessários ajustes (*aggiustamenti*), ou seja, adequações da parte musical em função da especificidade dos solistas.

Em carta de 1843, por exemplo, Gaetano Donizetti incumbiu outro compositor de sua confiança, Saverio Mercadante, de preparar uma versão para sua ópera *Caterina Cornaro*, que seria apresentada em Nápoles. Ele sugere então que Mercadante se aproprie de sua ópera:

Corrija todos os erros na minha partitura, mantenha um olhar atento na minha ópera, faça o que achar útil com ela – no sentido mais forte da palavra: adicione instrumentos, reescreva a instrumentação, deixe-a mais leve, alongue, transponha, em suma: faça dela sua própria obra. (Donizetti *apud* Szendy, 2008: 42)

Podemos notar, pela fala de Donizetti, que essa função ainda estava ligada a uma prática operativa remanescente do período clássico e barroco, não estando sujeita à força das novas concepções de obra e partitura.

A segunda função, de preservação, observada por Szendy, é uma consequência dessas adaptações operísticas, e foi sugerida pela primeira vez por Hector Berlioz, por ocasião de uma produção da ópera *Der Freischütz*, de Carl Maria von Weber. Uma vez que essas adaptações eram corriqueiras, sobretudo quando uma produção operística cruzava a fronteira de seu país e era necessário realizar a tradução da língua cantada, não era incomum que ajustes de mau gosto e inconsequentes comprometessem a obra original. Portanto, para evitar “a mutilação, a vulgarização, a tortura e o insulto” (Berlioz *apud* Szendy, 2002: 45) por parte do arranjador, Berlioz assumiu essa função de realizar antecipadamente um arranjo da ópera, buscando a manutenção de sua integridade. Szendy aponta que aqui, então, sujeito ao novo conceito de obra, o arranjo assume uma função filológica e normativa (Szendy, 2008: 46).

A terceira função, social, talvez tenha sido o meio mais eficaz que um compositor dispunha para divulgar suas obras, sobretudo em lugares onde

não era conhecido. Devido à ubiquidade do piano no século XIX, tanto em ambientes domésticos, como em salões e teatros, esse tipo de arranjo se dividiu em duas classes distintas: 1) aqueles que serviam como simples reduções da partitura original para o uso de músicos amadores; e 2) aqueles utilizados (muitas vezes também produzidos) por pianistas de concerto para exibir proezas musicais através do virtuosismo.

O arranjo para piano (*piano arrangement*) foi provavelmente o tipo de arranjo mais celebrado e cultivado no século XIX (Colton, 1992: 10). Diversas obras orquestrais e do repertório de câmara foram transformadas em peças para piano (e piano a quatro mãos) para serem executadas por músicos diletantes como entretenimento doméstico. Talvez por isso, a grande maioria desses arranjos sejam reduções tecnicamente simplificadas, pois atendiam melhor à demanda do público amador. Glenn Colton cita um trecho de uma crítica escrita em 1824 a respeito do arranjo de Ferdinand Ries *Fantasia sobre temas de Semiramide de Rossini*, op. 134:

Semiramide tem sido comentada como a ópera que será regida por Rossini neste país. Aquelas pessoas a quem a partitura [original] é inacessível podem adquirir alguma informação sobre seu estilo através dessa *Fantasia*, que contém sete das peças, unidas por pequenas frases originais. (Suttoni *apud* Colton, 1992: 12)

Interessante notar que a descrição da estrutura da peça citada pelo crítico demonstra que a intervenção do reelaborador nesse tipo de arranjo tinha, aparentemente, o objetivo de unir trechos avulsos retirados da obra introduzindo, entre eles, pequenas frases próprias, para transforma-la numa peça única para piano.

O segundo tipo de reelaboração com função social são as transcrições e paráfrases operísticas utilizadas em concertos por pianistas virtuosos. Essas reelaborações constituíam uma prática típica do período romântico e foram responsáveis por um grande número de estreias de óperas por toda a Europa. Eventualmente, o pianista virtuoso era também o arranrador, assim, suas peças altamente elaboradas e tecnicamente complicadas propiciavam façanhas instrumentais, além de evidenciar seus dotes como compositor. Ademais, a busca deliberada por figurações musicais típicas do instrumento, passagens de grande habilidade técnica e efeitos inovadores resultaram em

avanços significativos no campo da técnica pianística.

Franz Liszt talvez seja o exemplo mais notável de pianista virtuose/compositor do século XIX. Ele se mostrava bastante flexível ao reelaborar desde versões fiéis das nove sinfonias de Beethoven, até uma recomposição quase livre, muito particular, da ópera *Don Giovanni*, de Mozart. A maneira hábil de manipular o material musical original nas reelaborações aparece refletida diretamente na produção diversificada de Liszt: desde paráfrases divertidas até transcrições sérias e profundas, como a sua transcrição do *Finale* do III ato de *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner. Nessa peça, Liszt realizou elaborações a partir de temas da ópera, organizando e desenvolvendo o material musical de forma dramática e coerente.

Nas paráfrases, por outro lado, os compositores desenvolviam métodos para combinar as qualidades vocais e orquestrais no meio pianístico, o que exigia uma técnica composicional apurada. Assim, um procedimento bastante utilizado, chamado “*reunion des themes*”, consistia em, primeiramente, apresentar as melodias separadamente e mais tarde combiná-las no clímax da peça (Colton, 1992: 26). Podemos observar esse procedimento na *Grande Fantasia e Variações sobre Norma de Bellini* de Sigismond Thalberg. Nas Figuras 6 e 7, os dois temas são apresentados individualmente e depois aparecem condensados (Figura 8) em um único momento de explosão, em fortíssimo.



Figura 6 - Fonte: IMSLP online.



Figura 7 - Fonte: IMSLP online.





Figura 8 - Fonte: IMSLP online.

É interessante notar que a prática de reelaboração virtuosística exigia não somente habilidade por parte do performer mas também capacidade físico-acústica do instrumento musical. Colton afirma que

É revelador, de fato, notar que a ascensão da transcrição para piano no século XIX foi acompanhada por uma série de aperfeiçoamentos mecânicos do instrumento, incluindo aumento da tessitura (de seis para sete oitavas), melhora da resposta ao toque [do teclado], aumento da sonoridade, construção mais robusta e a possibilidade de executar notas repetidas rapidamente. (Colton, 1992: 30)

Certamente, os virtuosos encontravam uma maneira de mostrar esses recursos em suas reelaborações, explorando e desenvolvendo o potencial do instrumento. O aumento da tessitura do piano, por exemplo, propiciou aos compositores uma melhor reprodução dos sons da orquestra.

Posteriormente, a tradição romântica das transcrições virtuosísticas, iniciada com Liszt e outros pianistas de sua época, teve continuidade com artistas como Ferruccio Busoni e Leopold Godowsky, que levaram a marca lisztiana de virtuose/reelaborador para além do século XIX. Busoni ficou conhecido por sua relação com a música de Bach, enquanto Godowsky, sobretudo pelas elaborações polifônicas das valsas de Johann Strauss.

Podemos citar ainda outras duas categorias de reelaboração recorrentes nessa época: as transcrições de obras corais para orquestra e de músicas de piano para orquestra. As reorquestrações de obras corais do período Barroco, especialmente as de Bach e Händel, características do fim do século XVIII, se tornaram ainda mais difundidas no século XIX e início do século XX. Nesse momento, os compositores já utilizavam os recursos de uma orquestra sinfônica robusta, muitas vezes adicionando contribuições às

peças, como o acréscimo de um novo acompanhamento para determinado trecho. Muitos deles o faziam “por um desejo de ampliar a reputação do compositor da obra original; mas havia também, muitas vezes, uma convicção verdadeira de que eles estavam fazendo melhorias nos originais “primitivos” (Boyd, 1980 I: 630). Felix Mendelssohn, por exemplo, acrescentou acompanhamentos em *Acis and Galatea* de Händel e revisou a orquestração da *Paixão segundo São Mateus* de Bach quando quis trazê-la novamente aos concertos.

No segundo tipo de prática citada acima, envolvendo reelaborações de música original para piano, geralmente o próprio compositor orquestrava sua obra, como fez Johannes Brahms em suas *Variações para dois pianos sobre um tema de Haydn* (1873), ou orquestrava obras de compositores já mortos, como Joseph Joachim, que adaptou a *Sonata em Dó Maior para dueto de pianos* (“*Grand Duo*”, d818) de Schubert. Em ambos os casos, os compositores exploravam o efetivo orquestral que, àquela época, encontrava-se em constante expansão.

#### 1.4 Períodos Moderno e Pós-moderno

Ao longo do século XX, a prática de realizar orquestrações continuou frequente. Em sua versão de *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky, Maurice Ravel imprimiu seu estilo pessoal de orquestração, dentro da estética impressionista. Criou um colorido<sup>8</sup> a partir da multiplicidade timbrística da orquestra moderna – tanto pelo número de instrumentos e suas diversas possibilidades individuais, quanto pelas combinações potenciais entre eles – em uma peça originalmente dotada de uma pequena variedade de timbres. Entretanto, há outros casos do mesmo período – sobretudo

---

<sup>8</sup> A analogia com a cor, aqui, se refere somente à variedade de timbres. Para um estudo mais aprofundado da relação entre sons e cores e da música cromofônica, indicamos o livro *A Correspondência entre os Sons e as Cores* do compositor Jorge Antunes, relançado em 2011, em coedição das editoras Sistrum e Thesaurus, de Brasília.

quando o arranjador não era de fato um compositor – em que a preocupação fundamental residia na reprodução do estilo da música original.

Gustav Mahler utilizou a prática de reelaboração e de reescritura incorporando muitas de suas canções em obras sinfônicas, o que, em última instância, determinou sua linguagem composicional. Além disso, sua carreira como regente possibilitou-lhe debruçar-se sobre o repertório tradicional para orquestra propondo diversas reorquestrações e edições críticas de compositores consagrados.

Em 1910, Mahler escreveu uma reelaboração intitulada *Suíte para Orquestra, Harpsichord e Órgão sobre Bach*, em que misturou a *Suíte nº 2 em Si Menor BWV 1067* (dois movimentos) e a *Suíte nº 3 em Ré Maior BWV 1068* (dois movimentos). Assim, ele reorquestrou e organizou os quatro movimentos em uma sinfonia, iniciando em Si menor e terminando em Ré maior (com as *Gavottes 1 & 2*), o que contrariava um princípio barroco. Esse propósito de “melhorar” as obras de compositores mortos, sobretudo Bach, era recorrente. Podemos citar Max Reger, que adicionou linhas pedais às *Invenções a duas vozes* para produzir trios ao órgão, e Charles Gounod, que inseriu uma melodia para soprano sobre *Prelúdio em Dó Maior do Cravo Bem Temperado Livro I*, de Bach, para criar sua *Ave Maria*.

Outro exemplo são as revisões de Mahler do ciclo das nove sinfonias de Ludwig van Beethoven. Mahler justificava suas intervenções com o argumento de que Beethoven, estando mergulhado em sua completa surdez durante o último terço de sua atividade composicional, não havia acompanhado os avanços instrumentais (acústicos e técnicos) e, por isso, suas obras deveriam ser readequadas à nova realidade. Assim, suas reorquestrações são definidas, sobretudo, por questões de dinâmica e equilíbrio instrumental<sup>9</sup>.

O Modernismo e o Pós-modernismo musicais, segundo Malcolm Miller, são caracterizados por sua elevada consciência da influência do passado no presente. Assim, as reelaborações modernistas de músicas antigas, como aquelas que foram realizadas por Igor Stravinsky, Anton Webern e Arnold

---

<sup>9</sup> Para um estudo mais aprofundado desse tema, ver o artigo de Katarina Markovic-Stokes, “To Interpret or to Follow? Mahler’s Beethoven Retuschen and the Romantic Critical Tradition”, *Beethoven Forum* 11, nº1 (2004): 1-40.

Schoenberg, demonstravam frequentemente uma tensão entre compositor e arranjador através de interpretações implícitas do passado à luz do presente (Miller, 1990: 23). No arranjo de Schoenberg do *Quarteto em Sol menor* op. 25, de Brahms, podemos perceber, mais do que em suas reelaborações sobre peças de Bach e Händel, um ato consciente de identificação com o passado, até com certa nostalgia. Como mostra a Figura 9, o compositor utilizou uma orquestração similar à usualmente empregada por Brahms, além de tratá-la de forma análoga.

Allegro ( $\text{♩} = 132$ )

1. 2. Flöte

1. 2. Oboe

Englisch Horn

Kleine Klarinette (in Es)

Klarinette (in B)

Baßklarinette (in B)

1. 2. Fagott

Kontrafagott

1. 2. Horn (in F)

3. 4. Horn (in F)

1. 2. 3. Trompete (in B)

1. 2. 3. Posaune

Baßtuba

Pauken

Glockenspiel

Große Trommel

Becken

Triangel

Allegro ( $\text{♩} = 132$ )

I. Geige

II. Geige

Bratsche

Violoncello

Kontrabaß

Figura 9 - Fonte: IMSLP online.

Podemos observar também, a seguir, que os argumentos de Schoenberg que o levaram a orquestrar a obra de Brahms, revelam a sua necessidade por uma escuta específica da partitura:

minhas razões: 1. Eu gosto da peça. 2. Ela é raramente tocada. 3. Quando tocada, sempre o fazem muito mal, quanto melhor o pianista, mais alto ele toca, de forma que não se ouve nada das cordas. Eu quis ouvir tudo, e obtive sucesso. (Schoenberg *apud* Szendy, 2008: 127)

Em correspondência direcionada a Busoni, Schoenberg evidencia essa tensão entre compositor e arranjador, mencionada anteriormente, ao expor alguns conceitos e práticas de sua atividade como compositor/orquestrador em contraposição às suas atividades de reelaborador/pianista:

Se os méritos de meu estilo pianístico consistem, talvez, mais naquilo que eu não faço do que naquilo que trago de novo, uma coisa me parece, contudo, claramente adquirida: eu acredito estar suficientemente longe do que chamo de “estilo de redução para piano”.

A composição está em primeiro plano; o instrumento é levado em consideração. Não o contrário.

Minha intenção: acabar com o estilo de redução para piano. Acabar com uma escrita pianística que não é nada mais que uma transposição mais ou menos bem-sucedida de uma música orquestral.

[...]

Uma transcrição desperta em mim o receio:

- que ela introduza aquilo que eu evito;
- que ela acrescente o que me é estranho ou inacessível;
- que ela omita o que me parece necessário; que ela melhore onde sou imperfeito e que assim deve permanecer.

Você acredita realmente que exista um valor assim infinito à perfeição? Você acredita que ele seja verdadeiramente acessível? Você acredita realmente que as obras de arte são ou devem ser perfeitas? Eu não acho. Eu acredito que mesmo as obras de artes divinas – aquelas da natureza – são altamente imperfeitas. (Nicolas *apud* Szendy, 2007: 46-9)

Podemos notar que, para Schoenberg, o piano está sempre sujeito à composição, e uma redução para esse instrumento não seria nada além de uma versão satisfatória ou uma substituta temporária da obra. Pelo receio que demonstra da transcrição, percebemos que Schoenberg está preocupado com o reconhecimento da potência artística da obra orquestral e de sua natureza especial, ainda que com imperfeições.

Anton Webern, por outro lado, estabelece uma maneira diferente de adaptar a música do passado à linguagem do presente, como podemos notar em sua transcrição da *Fuga Ricercata a Sei Voci*, contida na coleção *Oferenda Musical*, de Bach (Figura 10). A orquestração fragmentada, escrita para uma orquestra de câmara, fez parte do desenvolvimento de uma nova técnica composicional: o *Klangfarbenmelodie* (ou melodia de timbres). Esse termo foi cunhado por Schoenberg em seu *Harmonielehre* (1911) para se referir à possibilidade de sucessão de sons relacionados a outros de uma maneira análoga à relação entre as alturas em uma melodia.

Figura 10 - Fonte: IMSLP online.

Webern compôs um mosaico de timbres atribuindo pequenas frases ou notas isoladas a cada instrumento, resultando em uma alteração constante nas cores (*Farben*) ao longo da peça, como ilustra a Figura 11. Assim, ele quis demonstrar que a transformação timbrística de uma única altura poderia ser entendida como equivalente a uma sucessão melódica, ou seja, ele estava reivindicando o timbre como elemento estrutural na composição.

Junto com Schoenberg e Webern, Alban Berg inteirava a chamada segunda escola de Viena, conhecida, sobretudo, pelas tentativas de dissolução do tonalismo, além da sistematização dos processos seriais dodecafônicos na composição musical. Além de seu *Concerto para Violino*, em que faz uma citação do coral *Es ist genug*, de J. S. Bach, Berg realizou diversas reelaborações de suas próprias obras, como o *Adagio* para violino, clarinete e piano, arranjado em 1926, do segundo movimento do *Kammerkonzert*, e *Drei Sätze aus der Lyrischen Suite*, arranjado para orquestra de cordas, a partir da composição original (*Lyrischen Suite*) para quarteto de cordas.

Por três anos (de 1919 a 1921), os três compositores mantiveram a “Sociedade de Execuções Musicais Privadas” (*Verein für musikalische Privataufführungen*), um projeto fundado em Viena, liderado por Schoenberg. Seu propósito era estrear novas obras sinfônicas e reapresentar obras sinfônicas do passado recente – com os devidos ensaios e produzindo performances de alto nível técnico – para um público especialmente interessado (membros da Sociedade que pagavam de acordo com suas possibilidades), através de reelaborações para piano ou grupos de câmara. A Sociedade contabilizou 353 performances de 154 obras, apresentadas em 117 concertos.<sup>10</sup> Dentre essas reelaborações, podemos citar as versões para *ensemble* de Erwin Stein, do *Prelúdio ao Entardecer de um Fauno*, de Claude Debussy e da *Quarta Sinfonia*, de Mahler. Além disso, os três compositores produziram reelaborações camerísticas de valsas, em sua maioria de J. Strauss Jr., destinadas ao entretenimento e requisitadas nos salões da sociedade vienense, o que se chamava de “música ligeira”.

---

<sup>10</sup> NEIGHBOUR, O.W. “Schoenberg [Schönberg], Arnold (Franz Walter)”, Grove Music Online ed. L. Macy. Disponível em <http://www.grovemusic.com>. Acesso em: janeiro de 2015.

poco allargando - - - tempo 13

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horns (E. H.), Clarinets (Kl.), Bassoons (Bskl.), Bassoons (Fg.), Horns (Hr.), Trumpets (Trp.), Percussion (Pos.), and Percussion (Pk.). The second system includes parts for Solo, 1. Gg. die übr., 2. Gg., Brass (Br.), Violins (Vlc.), and Double Basses (K. b. s.). The score is marked with dynamics such as *p*, *mp*, and *ppp*, and includes performance instructions like "poco allargando" and "tempo".

poco allargando - - - tempo

U. E. 10.977

Figura 11 - Fonte: IMSLP online.

No início do século XX, o esgotamento do tonalismo despertou em muitos compositores a necessidade de uma linguagem musical própria por meio de uma investigação do passado e de sua música pátria. Dessa forma, compositores como Heitor Villa-Lobos, Manuel de Falla e Ottorino Respighi, entre outros, colecionavam e arranjavam músicas de J. C. Bach, J. S. Bach, Haydn e desenvolveram linguagens particulares ao associar ideias e materiais musicais do passado às suas próprias raízes.

Heitor Villa-Lobos, nosso exemplo mais próximo, compôs a série das *Bachianas Brasileiras* entre 1930 e 1945, combinando material da música



folclórica brasileira, com formas pré-clássicas ao estilo bachiano. Nesse período, paralelamente às peças, Villa-Lobos escreveu diversas transcrições de prelúdios e fugas (do *Cravo Bem Temperado*) de Bach, para coro misto e para orquestra de violoncelos<sup>11</sup>, o que provavelmente lhe servia como estudo do estilo de escrita de J. S. Bach.

Numa direção oposta, Igor Stravinsky se afastou de um estilo reconhecidamente russo quando se voltou para o passado. O balé *Pulcinella*, uma obra neoclássica, foi baseada em músicas reunidas de Giovanni Pergolesi e outros compositores. Além disso, a atração de Stravinsky pelo passado é evidente em suas transcrições de compositores tão diversos quanto Bach, Beethoven, Gesualdo, Edward Grieg e Piotr Tchaikovsky.

Boyd (1980) aponta que, no início do século XX, dois fatores externos afetaram diretamente a prática de reelaboração: a implementação dos contratos de *copyright* – o que tornou ilegal a adaptação e o arranjo sem prévia autorização de obras musicais protegidas por um por contrato – e as novas tecnologias de reprodução musical, como o gramofone e o rádio que, aos poucos, substituíram a transcrição pianística como disseminadora de obras de câmara, de orquestra e de óperas. Como consequência desses fatores, Boyd aponta que a prática de reelaboração passou por uma desvalorização, o que chamou de “declínio do arranjo”. A linha de leitura de Boyd induz à conclusões que revelam sua concepção funcional do arranjo, como disseminador de uma obra.

Mais tarde, o filósofo da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno, se colocou como grande crítico da prática de reelaboração e da apropriação de obras musicais pela indústria cultural. Em 1963, escreveu o texto *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, em que afirma que a prática do arranjo provém da música de salão, que toma emprestada a exigência de qualidade dos bens culturais, mas serve somente como entretenimento elevado (Adorno, 1996: 85). Interessante notar como Adorno compreendia a prática de manipulação do material musical e a obra musical

---

<sup>11</sup> Dos dois volumes do *Cravo bem Temperado* de Bach Villa-Lobos produziu, mais precisamente, transcrições dos Prelúdios nº 8 (vol. 1), nº 14 (vol. 2) e nº 22 (vol. 1) e Fugas nº 1 (vol. 1), nº 5 (vol. 2), nº 8 (vol. 1) e nº 21 (vol. 2) (Villa-Lobos, 2009: 159-162).

como objeto perfeito e acabado, não admitindo alterações em sua constituição.

Primeiramente apodera-se do tempo. Separa manifestamente os “achados” (ideias criadoras) coisificados e os arranca de seu contexto original, montando-os num *pot-pourri*. Dilacera a unidade poliédrica de obras inteiras e apresenta apenas frases ou movimentos isolados e conjugados, juntados artificialmente [...] Em segundo lugar, a técnica do arranjo se converte no princípio da colorística. Os novos fazedores de música fazem arranjo com toda música de que possam apoderar-se, a não ser que algum intérprete o proíba. (Adorno, 1996: 82)

Para além da posição radical de Adorno, reconhecemos a existência de um tipo de arranjo que serve principalmente para a formação de objetos culturais fetichizados, necessários para o funcionamento da indústria cultural. Contudo, entendemos que essa abordagem não leva em consideração reelaborações que não estão inseridas nesse mercado, como as que são frutos de pesquisas acadêmicas em música. Também não podemos desconsiderar que em cada época e, em última instância, cada reelaborador desenvolve uma técnica diferente e mantém uma certa relação com a obra original. Assim, o equilíbrio entre fidelidade e criatividade pode ser apresentado de várias maneiras, o que invariavelmente surge como questão na atividade do reelaborador.

Segundo Miller, os arranjos pós-modernos são, muitas vezes, mais explícitos em sua alusão ao original, sendo possível discernir nos arranjos de Hanz Werner Henze, Luciano Berio, Peter Maxwell Davies e Harrison Birtwistle um equilíbrio claramente individual entre o passado e o presente, e uma atitude que preserva o espírito do original por meio de uma interpretação conscientemente criativa.

Em 1994, Hans Zender apresentou sua “interpretação composta” da obra *Winterreise*, de Schubert. Muitos compositores românticos, como Liszt, Brahms e Berlioz, já haviam composto versões orquestrais para alguns *lieder* de Schubert, contudo, Zender foi o primeiro a propor uma versão orquestral do ciclo inteiro. Trata-se de uma versão para orquestra de câmara, em que a voz foi mantida intacta, enquanto a parte do piano foi manipulada variando entre uma instrumentação e uma revisão pessoal da obra. Entre uma canção e outra, Zender criou transições de várias maneiras diferentes, muitas vezes

compondo trechos significativos de música. Ele afirma que sua “leitura”

do *Winterreise* não busca uma nova interpretação expressiva, mas sim, sistematicamente faz uso de liberdades que todos os intérpretes normalmente se permitem intuitivamente: alongando e comprimindo o tempo, transpondo para outras tonalidades, revelando nuances características de cor<sup>12</sup>.

Não obstante o cruzamento frequente de estilos de épocas diferentes na prática contemporânea de reelaboração, é possível ainda estabelecer uma certa afinidade interpretativa em que existem conexões estilísticas claras. Miller cita o exemplo da ligação entre o minimalismo e impressionismo em seu período inicial de desenvolvimento. Tanto em um quanto em outro, as preocupações estão dirigidas principalmente aos parâmetros de timbre, harmonia, textura e cor. Assim, se torna natural a atração de compositores minimalistas pela interpretação de obras impressionistas através da reelaboração. Um exemplo indicativo dessa relação é a recente transcrição de John Adams para o *Wiegenlied* de Liszt, uma peça do estilo tardio desse compositor precursora da estética impressionista.

Além disso, podemos falar da larga produção do pianista de jazz, estadunidense, Uri Caine. Em suas reelaborações de Mahler, Wagner, Mozart, Beethoven e outros, Caine aparentemente não procura rerepresentar um original através da transposição seus elementos essenciais para o novo meio, mas sim rerepresentá-lo segundo sua própria escuta de cada obra. Dessa forma, suas versões podem ser transcrições com mínima intervenção autoral, como sua interpretação da canção *A Pequena Lenda do Reno*, de Mahler – transcrita para um grupo de câmara: voz, piano, violino, trompete, clarinete, contrabaixo e percussão –, em que mantém o material musical da obra intocado, e reforça seu caráter e seu significado fabular por meio da utilização de uma voz masculina idosa e amadora como solista. Em outros casos, suas reelaborações podem ser classificadas como apropriações artísticas, como sua reelaboração da *Marcha Turca* de Mozart, em que mudou a fórmula de compasso de 2/4 para 5/4, e recompôs a melodia

---

<sup>12</sup> Página virtual da Orquestra Filarmônica de Berlim (BFO). Disponível em: <<http://www.berliner-philharmoniker.de/en/concerts/calendar/details/20995/>>. Acesso em: 11 de julho de 2015.

principal de Mozart, adaptando-a a uma estética de música popular turca, com melismas e timbres instrumentais típicos. A inclusão da percussão (realizando ritmos constantes), de uma guitarra elétrica e de sons eletrônicos gerou uma atmosfera festiva e popular.

Vimos, assim, neste primeiro capítulo, a abrangência artística e funcional da atividade de reelaboração, ao longo de pelo menos 400 anos, e de acordo com concepções estilísticas variadas. Inserimos alguns exemplos musicais para enriquecer a discussão a respeito da relação entre reelaboração e original, e procuramos mostrar como a liberdade criativa e a fidelidade foram compreendidas na prática musical, em diferentes contextos históricos. Entretanto, reconhecemos que no panorama que oferecemos, encontramos terminologias diversas para se referir à reelaboração. Termos como arranjo, transcrição, paráfrase, orquestração, apareceram de maneira confusa, não ficando claro qual o conceito, e quais as especificidades de cada uma das práticas circunscritas na reelaboração musical. Nos deteremos, portanto, a seguir, na elucidação desses conceitos e delimitações.

## Capítulo 2 – Conceitos e delimitações

Neste segundo capítulo, investigaremos os termos que compreendem as práticas de reelaboração musical: transcrição, arranjo, orquestração, redução e adaptação, além de delimitar e diferenciar reelaboração e reescritura. Consideraremos as diferentes definições que esses termos acumularam ao longo da história, apontando, inclusive, algumas utilizações conflitantes entre si. Assim, buscamos aqui definições mais específicas dessas práticas a fim de estabelecer propriamente uma delimitação da reelaboração musical.

Nossa discussão será fundamentada basicamente em conceitos extraídos de dicionários especializados de música, como o Grove e em trabalhos cujos autores se debruçaram sobre terminologias e delimitações das práticas que estamos investigando. Nos preocuparemos, também, em apresentar verbetes e definições de diferentes fontes e épocas para podermos avaliar mais detalhadamente a transformação desses termos (Larousse, 1971; Boyd, 1980; Howard-Jones, 1935; Ellingson, 2001; e Pereira, 2011). Para delimitar reelaboração nos apoiaremos em trabalhos de Goehr, 1989,1992; Levinson, 1980; Davies, 2003; e para reescritura utilizaremos textos de Ferraz, 2008 e Berio, 1985.

Devido ao entrelaçamento conceitual existente entre esses termos, muitos dicionários e enciclopédias de História da Música optaram por descrevê-los de maneira ampla e generalizada através do termo “arranjo”. A enciclopédia *Larousse de la musique*, por exemplo, define “*Arrangement*” como a

transcrição de uma obra musical para um ou vários instrumentos diferentes daqueles para os quais ela tem sido inicialmente escrita. A adaptação de uma obra sinfônica para uma orquestra de câmara é um arranjo, da mesma forma que uma transcrição de um solo de clarineta para um violino, é outro tipo de arranjo. As reduções para piano de obras sinfônicas ou de óperas são igualmente arranjos. (Larousse *apud* Pereira, 2011: 11)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Tradução de Flávia Pereira.

Pode-se observar que o autor do verbete utiliza termos específicos para as práticas, mas as engloba na mesma definição. Nesse caso, uma redução camerística, como a de *Das Lied von der Erde*, realizada por A. Schoenberg, ou uma transcrição instrumental puramente funcional, com fim didático, por exemplo, estão igualmente delimitados.

Já no verbete “Arrangement” do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 1980, Malcolm Boyd não faz uma distinção clara entre arranjo e transcrição. Inicialmente, ele associa “arranjo” a elaboração, num sentido amplo, relacionado à prática composicional. Em seguida, porém, o autor nos lembra de que o termo arranjo também carrega um significado de mudança de meio de uma composição – assim bastante utilizado entre os músicos tanto no meio erudito, quanto no meio popular – e, ainda, cita um terceiro significado, de ajuste ou adaptação funcionais.

A palavra “arranjo” pode ser atribuída a qualquer peça baseada em, ou que incorpora, um material pré-existente: a forma variação, o *contrafactum*, a *missa-paradis*, o *pasticcio* e obras litúrgicas baseadas em um *cantus firmus*, implicam em certa dose de arranjo. No sentido comumente usado entre os músicos, entretanto, a palavra pode ser entendida como a transferência de uma composição de um meio para outro, ou como a elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem mudança de meio. (Boyd, 1980; I: 627)

Boyd sugere uma graduação das práticas baseada no nível de criatividade e transformação envolvidos na reelaboração. Ele não considera, entretanto, os termos separadamente, reduzindo a especificidade de cada prática a uma mesma definição:

Em qualquer dos casos, geralmente, algum grau de recomposição está envolvido, e os resultados podem variar de uma simples, quase literal transcrição, a uma paráfrase, na qual há mais trabalho do arranjador do que do compositor original. Deve-se acrescentar, contudo, que esta distinção implícita entre o arranjo e a transcrição não é de maneira nenhuma universalmente aceita. (Boyd, 1980; I: 627)

A ressalva apontada pelo autor ao final do verbete de fato se confirma na medida em que encontramos uma outra distinção conceitual entre arranjo e transcrição, diferente desta última. Evelyn Howard-Jones, em seu artigo *Arrangements and Transcriptions*, sugere que arranjo seria “um jogo das notas [de um meio] em um outro meio, transcrição, uma recriação ou

transformação no que diz respeito ao seu conteúdo imaginativo e criativo”. Assim, ela exemplifica sua delimitação:

O primeiro [arranjo] é como se deveria tocar as sonatas para flauta de Bach ao violino, ou as sonatas de violino de Grieg à viola, fazendo os ajustes necessários para a mudança de meio; o segundo [transcrição] é exemplificado pelo *Tristão e Isolda* realizado por Liszt, uma transformação definitiva do material orquestral e vocal em uma nova peça. (Howard-Jones, 1935: 305)

A delimitação de Howard-Jones aponta a transcrição como sendo, dentre as práticas de reelaboração, aquela com maior envolvimento criativo. Essa ideia nos remete a uma prática romântica de reelaboração que envolve a figura do virtuose-compositor, o que vai contra a ideia de Boyd, de que a transcrição seria uma transposição quase literal do original, ou, pelo menos, aquela com menor intervenção do arranjador.

Recorremos, então, ao verbete “*Transcription*”, do *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, em busca de uma definição menos abrangente e mais pertinente à nossa pesquisa. O autor, contudo, nos leva a outro imbróglio ao apresentar um significado relacionado à musicografia e à alteração de notação. Ademais, utiliza o termo também como sinônimo de arranjo.

Transcrição é uma subcategoria de notação. Nos estudos clássicos euroamericanos, transcrição se refere à cópia de uma obra musical, em geral com alguma mudança de notação (por exemplo, de tablatura para pentagrama) ou de layout (por exemplo, de partes separadas para partitura completa) sem ouvir, de fato, os sons durante o processo de escrita. Transcrições são geralmente feitas a partir de fontes manuscritas de música antiga (anteriores a 1800) e por isso envolvem algum grau de trabalho de editoração. Também pode significar um arranjo, especialmente se houver transferência de meio (ex.: de orquestra para piano). (Ellingson, 2001: 692)<sup>14</sup>

Como pudemos observar pelas definições apresentadas, embora os termos arranjo e transcrição sejam utilizados com frequência para se referir às práticas de reelaboração como um todo, ambos carregam múltiplos sentidos, que variam de acordo com épocas e áreas diferentes, gerando certa confusão. Buscamos, portanto, uma delimitação mais específica para

<sup>14</sup> O verbete “*Transcription*”, escrito por Ter Ellingson para o *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., está disponível em: <<https://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/Entries/S28268.htm>>. Acesso em: fevereiro de 2015.

cada um dos termos apresentados, recorrendo ao trabalho detalhado de Flávia Vieira Pereira: “As práticas de reelaboração musical”.

Apesar de reconhecer a impossibilidade de se delimitar conclusivamente os termos, Pereira procura defini-los por meio da determinação dos aspectos transformados do material musical original. Para tal, a autora une uma fundamentação teórica do tema – a partir de leituras, reflexões e abordagens históricas e estéticas sobre as práticas – à observação e análise de obras reelaboradas, tradicionais do repertório erudito.

Pereira propõe que a reelaboração pode apresentar alterações em dois aspectos distintos da composição original: os *estruturais* – estrutura melódica, harmônica, rítmica, formal – e os *ferramentais* – meio instrumental, altura, Timbre, Textura, Sonoridade<sup>15</sup>, articulação, acento, dinâmica. Os aspectos estruturais seriam “aqueles que se tirados, acrescentados ou modificados numa reelaboração acabam provocando uma transformação mais imediata, apresentando diferenças mais claras, em relação ao original” (Pereira, 2011: 46). Aspectos ferramentais, por outro lado, seriam aqueles que, embora provoquem mudanças quando alterados, mantêm a reelaboração mais próxima do original. Nesse sentido, pode-se dizer que a manutenção dos aspectos estruturais numa reelaboração determinaria uma maior fidelidade<sup>16</sup> ao original.

Assim, por meio de uma análise que se baseia nesses dois aspectos, a autora delimita as práticas:

**Transcrição:**

- Deve ocorrer mudança de meio.
- Deve ser fiel ao original preservando ao máximo os aspectos estruturais como melodia, ritmo, harmonia, forma.
- Em geral, irá explorar os aspectos ferramentais.
- A mudança de meio irá refletir em outros aspectos, como timbre, sonoridade e articulação, por exemplo.

<sup>15</sup> Sobre as definições de Timbre, Textura e Sonoridade utilizadas pela autora na análise, ver nota em Pereira, 2011, p. 46.

<sup>16</sup> Para alguns filósofos da ontologia musical, como Stephen Davies, fidelidade seria a preocupação com a realização precisa das indicações da partitura (*perfect compliance*), em todos os seus termos estruturais e notacionais. Por outro lado, na abordagem histórica de Goehr, a ideia de fidelidade (*Werktreue*) é um ideal atrelado ao conceito de obra musical (*work-concept*), emergido por volta de 1800. Discutiremos esses conceitos mais detalhadamente no Capítulo 3.



- O instrumento deve adaptar-se à obra e não o contrário, a obra adequar-se ao instrumento.

#### **Orquestração:**

- Busca fidelidade ao original.
- São específicas quanto ao meio instrumental [orquestra].
- O timbre é a principal ferramenta de manipulação.
- A textura e a sonoridade também são aspectos fundamentais, pois favorecem o aparecimento de novos desenhos criando novas arquiteturas sonoras.
- O aspecto altura, no sentido de registro, ou tessitura, também se torna importante ferramenta de manipulação na ampliação da extensão sonora que a orquestra permite.

#### **Redução:**

- A redução pode ser uma redução de orquestra sinfônica para orquestra de câmara, por exemplo, ou pode ser uma redução mais específica quanto ao meio, no caso, as reduções para piano, que podem ser: redução para piano e redução com piano.
- Busca fidelidade ao original.
- Acabam adquirindo maior unidade sonora em virtude da condensação de timbres ou instrumentos.
- Não necessariamente deverá ocorrer mudança de meio.

#### **Arranjo:**

- Não é necessário que haja mudança de meio.
- Não busca a fidelidade ao original e sim, maior manipulação do material pré-estabelecido.
- Os aspectos, formal e harmônico são em geral, os mais afetados.
- O arranjo pode sugerir uma parte nova criada pelo arranjador que funciona como uma espécie de improviso, ou de solo. Em geral, essas passagens são escritas, mas tem um efeito de improviso.
- Também é comum o arranjador criar introduções, pontes ou conclusões, pois isto está relacionado à mudança na forma e também fazer modulações em determinados trechos abrindo dessa forma maiores possibilidades de manipulação.
- É comum ter mudança de gênero.

#### **Adaptação:**

- Dois tipos de adaptação musical: com mudança de linguagem e sem mudança:
  - com mudança de linguagens subentende-se que as transformações são maiores;
  - sem mudança de linguagens, se assemelham à categoria de arranjo. O que difere é que as alterações pelas quais as obras passam, seja nos aspectos estruturais e/ou ferramentais, podem ser pequenas alterações.
  - Não buscam fidelidade ao original, embora esta fidelidade possa acontecer em virtude de poucas alterações nos aspectos estruturais.
  - Algum aspecto estrutural deve ser afetado.
  - Não necessariamente deve ocorrer mudança de meio, ou seja, uma obra pode ser adaptada para o mesmo meio instrumental.
  - Em geral, são sempre adequadas em relação a algo específico como, por exemplo, o contexto, o instrumental, ou um público-alvo.

#### **Paráfrase:**

- Não buscam fidelidade.
- Em geral, ocorre mudança de meio.
- Avança os limites do que estamos considerando como práticas de reelaboração.
- Tomam um elemento como ponto de partida e daí criam uma nova obra.

- A reescritura busca ser uma nova obra, busca originalidade, enquanto que a reelaboração não, embora busque autenticidade, a reelaboração não busca originalidade<sup>17</sup>. (Pereira, 2011: 227-229)

Pudemos notar que Pereira classificou as práticas de acordo com o grau de manipulação dos aspectos estruturais, desde aquela com menor grau de manipulação, a transcrição, e, portanto, a que busca maior fidelidade ao original, até a paráfrase, que, de fato, ultrapassa os domínios da reelaboração e se insere na prática da reescritura musical. Notamos também que, sobretudo nas três últimas práticas descritas, paráfrase, adaptação e arranjo, as transformações podem alterar inclusive o gênero e a linguagem em relação ao original, ou ainda serem adequações a contextos extramusicais específicos.

Assim, analisando as características comuns a todas as práticas descritas por Pereira, podemos notar que todas envolvem a manipulação de um material musical pré-existente cujo resultado pode apresentar maior ou menor grau de transformação. A seguir, então, discutiremos o tangenciamento da reelaboração com a prática de reescritura, cujos produtos podem ser novas obras ou versões de uma mesma obra.

## 2.1 Reelaboração Musical

Como pudemos perceber, a reelaboração musical abrange práticas que se entrelaçam e se confundem. Ademais, uma abordagem que observe somente o grau de intervenção ou o nível de transformação do material musical original não é suficiente para diferenciar uma reelaboração de uma reescritura. Consideramos necessário, portanto, investigar os propósitos do reelaborador/reescritor.

Para a filósofa Lydia Goehr, “todos esses exemplos de mudança instrumental, via orquestração, arranjo ou transcrição, apontam para

---

<sup>17</sup> Esses dados foram elaborados pela autora e compreendem a sintetização dos aspectos composicionais que sofrem transformação nas práticas. Para conhecer mais profundamente a análise de cada aspecto de cada prática separadamente, veja o Capítulo 2 - *A observação das práticas de reelaboração musical* de sua tese.

caminhos de produção que se poderia chamar versões de uma mesma obra” (Goehr, 2007: 60). Ela afirma que uma “versão” pode ser uma adaptação, uma nova obra, ou ainda uma orquestração que se torna a obra em seu próprio direito. Ela alerta que falar em versões<sup>18</sup> de uma obra

pode contradizer a argumentação de que as propriedades instrumentais da obra original são essenciais. Essa afirmação implica que uma obra é individualizada, pelo menos em parte, de acordo com essas especificações. Assim, qualquer adulteração de instrumentação equivaleria não apenas a uma alteração contingente, mas a uma mudança (se isso for possível) na própria essência da obra. (Goehr, 2007: 60)

A autora afirma que se a instrumentação, junto a outras propriedades musicais, tem uma relação de identidade com a obra, ou seja, é determinante para a sua existência<sup>19</sup>, uma alteração nesta propriedade fundamental alteraria portanto sua natureza. Seria como dizer, por exemplo, que a orquestração de *Quadros de uma exposição* feita por Maurice Ravel perdeu a essência ao se distanciar do piano, ou que as versões de 1911, 1919 e 1945 do *Pássaro de fogo*, de Igor Stravinsky, não poderiam ser classificadas como a mesma obra, pois não cumpririam as mesmas condições de identidade.

Ademais, muitas vezes ficamos em dúvida se classificamos uma transcrição como uma nova obra, ou ainda seu reelaborador como co-compositor. Liszt, por exemplo, não considerava os produtos de sua atividade enquanto transcritor como sendo novas obras. Também argumentava que foi o primeiro a determinar os termos “Paráfrase”, “Transcrição” e “Reminiscência”. Em sua biografia sobre Liszt, Alan Walker desenvolve o

---

<sup>18</sup> No Capítulo 3, abordaremos o termo “versão” no sentido utilizado por Stephen Davies, ou seja, como fases de elaboração por que passou um material musical, antes mesmo da existência de uma obra autônoma. Há ainda uma terceira maneira de compreendermos o termo “versão”: o resultado de pequenas variações de instrumentação ou de notação, em geral realizadas pelos próprios compositores ao revisarem uma obra já estabelecida.

<sup>19</sup> As teorias filosóficas acerca da natureza metafísica de uma obra musical clássica surgiram sobretudo com a estética analítica. Dentre as diversas vertentes podemos citar o Nominalismo, que trata a obra como um conjunto de partituras e/ou interpretações; o Idealismo, para o qual uma obra é um tipo de entidade mental ou uma entidade mental particular; o Eliminativismo, segundo o qual não há obras musicais; a Teoria performativa, que trata a obra como um tipo de ação, ou uma ação particular, realizada pelo artista; o Platonismo, para o qual uma obra é um objeto abstrato e eterno; e o Criacionismo, que vê a obra como um objeto abstrato criável. Não abordaremos nesta investigação nenhuma corrente específica da ontologia, pois não é nosso objetivo argumentar em favor de uma ou de outra teoria. O que nos interessa aqui é tão somente o entendimento de que essas teorias procuram determinar os elementos que formam o objeto obra musical.

argumento do pianista, afirmando que “a paráfrase, como o nome sugere, é uma variação livre sobre o original. A transcrição, por outro lado, é estrita, literal, objetiva, ela busca revelar a obra original o mais precisamente possível” (Walker *apud* Goehr, 1992: 61).

Argumentando contra a concepção de Liszt e dos românticos – inclusive contra as evidências históricas apresentadas no primeiro capítulo –, Jerrold Levinson (1980) afirma que a transcrição (o autor não menciona outras práticas) envolve a produção de uma nova obra (Levinson *apud* Goehr, 1989: 65). Entretanto, não é possível afirmar, por exemplo, que Brahms teve o intuito de criar uma nova obra quando transcreveu a *Chaconne* de Bach para piano; ao contrário, o que parece é que compositor quis exatamente rerepresentar uma peça célebre para violino, por meio de outro instrumento, o piano. Enfim, Levinson conclui que a transcrição é uma obra tanto quanto o original no qual se baseia.

Desse modo, para definirmos com mais precisão como o fruto dessa atividade está inserido na prática musical, devemos perguntar: Qual é o objetivo da atividade em questão? Segundo Pereira, embora a reelaboração busque autenticidade, ela não busca originalidade (Pereira, 2011: 229). Ou seja, o propósito da reelaboração não é criar uma obra musical inteiramente nova, mas comentar uma obra já existente, num novo contexto.

Goehr menciona esse equívoco corriqueiro, explicando o surgimento concomitante dos conceitos em questão:

Nós muitas vezes desconsideramos as diferenças conceituais entre uma obra e uma improvisação ou entre uma obra e uma transcrição. Ambos, improvisação e transcrição (e arranjo), surgiram, com a sua compreensão moderna, como conceitos irmãos àquele de obra [musical]. Sem dúvida eles mantêm uma relação muito íntima com este último conceito, embora não seja uma relação de identidade. A relação parece, no entanto, ser indeterminada. Ocasionalmente, contentamo-nos em nos referir a certas transcrições como transcrições. Às vezes, porém, falamos delas como obras em seu próprio direito. (Goehr, 1989: 57-58)

Debruçando-se sobre a ideia de transcrição, o filósofo Stephen Davies sugere que ela rerepresenta e comenta uma obra musical e que deve ser valorizada independentemente de seu modelo:

a transcrição é mais que uma mera cópia de seu modelo, ela reflete sobre

seu modelo através da maneira como ela o rerepresenta. Uma transcrição não é capaz de ajudar, mas de tecer um comentário sobre um original rerepresentando o seu conteúdo musical, assim uma transcrição convida a uma reconsideração e a uma comparação com o original. Mais do que ser valorizada meramente por tornar acessível o conteúdo musical de seus modelos, a transcrição é também valorizada por enriquecer nossa compreensão e apreciação dos méritos (e deméritos) de seus modelos. (Davies, 2003a: 221)

Para Davies, se por um lado a reelaboração não tem o propósito de conceber uma nova obra musical, ela tampouco pode melhorar ou, como ele mesmo diz, ajudar um original.

Entendemos, portanto, que a reelaboração musical é uma prática de manipulação de materiais musicais que pressupõe um modelo (obra), sobre o qual se comenta através de uma rerepresentação (de seu conteúdo), embora o propósito não seja criar uma nova obra, nem uma revisão (pequenas alterações relacionadas à notação ou instrumentação) de uma obra existente. O seu produto (arranjo, transcrição, adaptação etc.) é uma derivação do original, mas seus valores são independentes e a relação entre eles não é de identidade.

## 2.2 Reescritura Musical

Buscaremos agora, compreender melhor de que forma a reescritura, diferentemente da reelaboração, se insere na prática da composição musical, recorrendo ao texto de Silvio Ferraz “A fórmula da reescritura”. Inicialmente, o autor associa a reescritura ao surgimento da noção de som em música, contrapondo uma preocupação com a nota musical, que encobriu a ideia de som até o surgimento da música moderna (Ferraz, 2008: 47)

Analisando o tratamento que Anton Webern deu ao *Ricercare a 6*, da *Oferenda Musical* de J. S. Bach, o autor aponta que a peça original é atravessada por uma nova ideia musical – uma nova técnica aplicada ao timbre (o Klangfarbenmelodie proposto por Arnold Schoenberg) – e uma noção de espacialidade criada a partir da quebra de linearidade da melodia. O autor propõe, então, uma primeira definição de reescritura, que

corresponde a atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia (Ferraz, 2008: 47).

Ferraz cita também o concerto para violino de Alban Berg, um caso de reescritura em que o coral “Es ist Genug” de J. S. Bach aparece não apenas como uma citação direta sob uma nova orquestração, mas se vê associado a diferentes processos harmônicos e contrapontísticos, sendo transformado assim em uma nova obra. Ainda uma outra forma possível de ver a reescritura consiste no que o autor chama de ultrapassar o original, “abusar do original”, culminando no seu desfazimento (Ferraz, 2008: 49). Portanto, de maneira geral, o autor entende que a reescritura é uma apropriação de um trecho musical que, manipulado e mesclado com outras ideias e processos, se dilui numa nova composição.

Em entrevista a Rossana Dalmonte, Luciano Berio diz se interessar pela transcrição quando ela é parte de um projeto, fruto de uma imaginação musical coerente e homogênea, mesmo que algumas vezes seja primeiramente motivada por considerações de ordem prática ou de adequação (Berio, 1985: 112).

A predileção demonstrada por Berio aponta para uma prática musical incorporada ao ofício do compositor, como parte de um projeto único. Indo além, o compositor fala de um tipo de

transcrição inconsciente, em outras palavras, formas de transcrição que não lidam mais com a transcrição como um gênero (não se esqueça que por séculos a prática da transcrição teve uma função análoga à da gravação), mas como parte dos altos e baixos da criatividade. (Berio, 1985: 113)

Para ilustrar sua ideia, Berio cita três obras que, segundo ele, passaram por diferentes e autossuficientes formulações antes de chegar à sua realização definitiva, decantadas a partir de (ou tendo destruído) todas as outras. São elas: *Les Noces* (obra de Igor Stravinsky com três versões), *Kontrapunkte* de Karlheinz Stockhausen (escrita primeiramente para grande orquestra em uma versão praticamente inexecutável e depois reduzida para 10 instrumentos) e *Notations* de Pierre Boulez (uma grande obra para orquestra composta a partir de transcrições e ampliações de algumas pequenas peças suas escritas em 1947).

Assim, considerando as práticas investigadas, seus propósitos e produtos, poderíamos pensar no exemplo da canção *Des Antonius von Padua Fischpredigt*, de Gustav Mahler, e nas transformações por que essa obra passou desde a sua criação. Esta canção, composta em 1893, pertence à coleção *Des Knaben Wunderhorn* – publicada primeiramente em 1899 sob o título de *Humoresken* – e foi concebida originalmente para orquestra, embora Mahler sempre produzisse também versões, tecnicamente executáveis, para canto e piano de suas canções.

A canção e o texto são satíricos e ironizam o comportamento humano. Narram uma pregação de Santo Antônio aos peixes, que assim como a humanidade, escutam mas não se corrigem. Nessa parábola musical – tal qual *Rheinlegendchen* e *Das irdische Leben*, contidas também nessa coleção – Mahler utiliza um tema da vida cotidiana para expressar uma verdade moral.

Admitindo que a obra foi originalmente concebida para orquestra sinfônica, então a versão para canto e piano já seria uma primeira reelaboração (redução) da obra original, que o compositor realizou com um propósito aparentemente funcional: possibilitar a divulgação e a publicação da obra para o consumo particular.

Em 1897, Mahler publicou sua segunda sinfonia, intitulada *Ressurreição* – a primeira de suas sinfonias *Wunderhorn*<sup>20</sup> – cujo terceiro movimento (*Scherzo*) foi desenvolvido a partir da canção *Des Antonius von Padua Fischpredigt*. Nesse caso, a canção passou por um processo de reescritura ao ser desenvolvida como um movimento instrumental e incorporada a uma nova obra, pelo próprio compositor.

Setenta e um anos depois, em 1968, Luciano Berio estreou sua *Sinfonia*, uma obra pós-serial que homenageia diversos artistas e pensadores do século XX. Na terceira parte da obra, intitulada *In ruhig fliessender*

---

<sup>20</sup> As Segunda, Terceira e Quarta sinfonias de Mahler são chamadas *Wunderhorn* pois incorporam em suas estruturas canções desta coleção, sendo utilizadas como clímax emocional das novas obras (Kennedy, 1988: 101). Interessante notar como o processo composicional de Mahler era feito por meio de reiteradas reelaborações de um mesmo material musical.

*Bewegung*<sup>21</sup>, Berio se apropria do segundo movimento da segunda sinfonia de Mahler e o utiliza como estrutura de um mosaico sonoro criado com citações musicais e textuais de diversos autores. Berio aponta que

Essa terceira parte da *Sinfonia* tem um esqueleto [*Scherzo* da *Segunda Sinfonia* de Mahler] [...] que com frequência aparece plenamente, então desaparece, então retorna novamente . . . Mas nunca está só: é acompanhado pela “história da música” que ele mesmo [*Scherzo*] me faz recordar, com todos os seus níveis e referências. [...] Então, o *Scherzo* de Mahler se torna o gerador de funções harmônicas e de referências musicais que são pertinentes a ele quando aparecem, desaparecem, seguem seus próprios cursos, retornam ao Mahler, cruzam caminhos, se tornam eles próprios o Mahler ou se escondem atrás dele. (Berio, 1985: 107)

Ao criar uma paráfrase a partir do movimento sinfônico de Mahler, Berio também se utilizou da prática da reescritura, apresentando mais uma transformação da forma e do significado simbólico original da canção. Uma diferença, nesse caso, é que a intervenção foi realizada por outro compositor.

Para concluir o exemplo de Mahler, citamos ainda uma reelaboração da mesma canção realizada pelo pianista estadunidense Uri Caine. Nesta versão para grupo de câmara (piano, violino, clarinete, trompete, contrabaixo e bateria) – que pode ser ouvida em seu CD *Dark Flame*, de 2003 –, Caine explora, na primeira parte, um improviso coletivo utilizando a linguagem jazzística, embora baseado na estrutura harmônica da canção. Nas segunda e terceira partes o grupo executa, então, a partitura de Mahler, ainda porém com a liberdade e os cacoetes habituais em performances de jazz. A parte da percussão não mantém uma figura constante de acompanhamento, mas pontua a música com figuras rítmicas aleatórias e frases curtas, o que não caracteriza um gênero popular específico.

Pode-se dizer que essa reelaboração tece um comentário a respeito do meio de produção sugerido pela obra original, ou seja, em vez de focar em realizar a partitura com a maior fidelidade possível, respeitando cada elemento estrutural notado da canção, o arranjador propõe uma desconstrução dela através do improviso e da liberdade interpretativa típicos da música popular.

Observando, portanto, os diversos formatos (canção orquestrada,

---

<sup>21</sup> O título utilizado por Berio na terceira parte de sua *Sinfonia* é o mesmo utilizado por Mahler no terceiro movimento de sua *Segunda Sinfonia*, *Ressurreição*.



canção para piano e voz, movimento sinfônico, paráfrase sinfônica de um autor diferente e arranjo) provenientes de um primeiro modelo musical, concordamos com Pereira quando aponta que “a ideia de reelaborar uma partitura original revela uma possibilidade de constante manipulação de um material, de sua transformação contínua, inerente a qualquer música no sentido de ser a música uma arte em movimento” (Pereira, 2011: 6).

Neste capítulo, pudemos estabelecer delimitações conceituais e ver alguns exemplos de alteração do material musical, de transformação das notas da partitura original. Mas, seria possível mudar o caráter de uma obra sem alterar nenhuma nota de sua estrutura? Ou, em nome de uma performance fiel às ideias e práticas de uma época, alterar substancialmente uma partitura? O que seria a autenticidade? E a fidelidade? Devemos reproduzir um conteúdo musical ou uma ideia? Veremos, assim, no Capítulo 3, três perspectivas filosóficas sobre a relação da reelaboração com a obra musical, em busca de indícios que revelem nossa própria relação, enquanto reelaboradores, com a obra.

### Capítulo 3 – Da relação com a obra musical

Quando abordamos, no Capítulo 2, os conceitos de reelaboração e de reescritura, notamos que ambos correspondem a práticas que requerem um modelo musical autônomo a ser estudado, compreendido e respeitado, o que entendemos dentro da história da música ocidental como Obra Musical. Essas práticas produzem, assim, obras derivadas que se relacionam diretamente com a obra original.

Na reescritura, entendemos que esta relação de conformidade não é relevante pois, como vimos, seu objetivo é produzir uma nova obra, que pode conter, por vezes, somente alguma ideia ou trecho – eventualmente desfigurado – do original. Dessa forma, não fica estabelecida nessa prática uma necessidade de correspondência formal e de conteúdo entre o produto da atividade composicional do reescritor e a obra referente. Tampouco, existe nessa prática uma demanda de fidelidade em relação ao original.

No caso da reelaboração, entretanto, a relação de conformidade se torna mais efetiva uma vez que a obra original deve ser reconhecível no produto final. Isso resulta em certas questões recorrentes na atividade do reelaborador: Deve-se ser fiel à obra original? À forma, ou ao caráter? À partitura, ou às “intenções do compositor”? Do que se trata a fidelidade e a autenticidade interpretativa?

Investigaremos, neste capítulo, três visões filosóficas distintas sobre a reelaboração como uma prática musical e intelectual, e a relação de seu produto com a obra. Discutiremos primeiro a abordagem ontológica de Stephen Davies, na qual ele argumenta que são necessárias ao menos duas condições para que a transcrição<sup>22</sup> seja autêntica: preservar seu conteúdo musical e ser adequadamente semelhante à obra original.

---

<sup>22</sup> O artigo de Davies trata somente da prática da transcrição musical e, embora estejamos olhando para a reelaboração de forma abrangente, isto é, englobando todas as práticas musicais que reutilizam um material pré-existente, optamos por seguir sua linha de raciocínio, pois ele oferece um olhar detalhado da relação entre a obra original e a derivada, o qual nos interessa. Além disso, como vimos nas definições sugeridas por Pereira no Capítulo 2, dentre as práticas de reelaboração, a transcrição é a que procura maior conformidade com o original. Assim, podemos dizer que nessa prática o objetivo é

No que se refere a preservar o conteúdo, vimos no capítulo anterior que, de fato, ao realizar alterações estruturais, o reelaborador pode desfigurar o material musical a ponto de não mais ser possível reconhecer a obra original na reelaboração. Quanto ao segundo ponto, Davies defende que a transcrição deve seguir as indicações da partitura com o intuito de reproduzir também o caráter da obra original. A partir da visão de Davies, faremos também um paralelo entre a transcrição e a interpretação, pontuando as questões com ideias de Benedetto Croce, Jerrold Levinson, Luigi Pareyson, Sandra Abdo e Marília Laboissière.

A segunda visão filosófica, que será discutida na segunda parte do presente capítulo, vem da pesquisa de Lydia Goehr. A autora trata da relação de conformidade segundo uma abordagem histórico-filosófica, baseada na emergência do conceito de obra musical (*work-concept*), ocorrida por volta de 1800, e seu estabelecimento e regulação sobre as práticas musicais, inclusive sobre a reelaboração. Goehr descreve a obra musical como resultado de uma cristalização específica de ideias sobre a natureza, o propósito e a relação entre o compositor, a partitura e a performance.

Investigaremos, assim, através do trabalho da autora, de que forma o estabelecimento do conceito central de obra proporcionou o surgimento de novas atividades, como orquestração, transcrição, regência, interpretação, que passaram a produzir versões autônomas de obras existentes. Discutiremos o termo fidelidade (*Werktreue*) e a ideia de cumprimento estrito das indicações contidas na partitura.

Por fim, discutiremos a abordagem de Peter Szendy, através da qual investigaremos a relação existente entre a reelaboração e o original, estabelecendo um paralelo com a tradução literária. Então, qual seria a tarefa e o desafio do tradutor/reelaborador? A reelaboração/tradução carrega o mesmo significado do original? A reelaboração/tradução é uma atividade funcional? Ela existe para servir a algum fim, ou pode também ser o resultado de um ato crítico? Assim, apoiados no trabalho de Szendy e em sua argumentação a partir da teoria de Walter Benjamin sobre a tradução, procuraremos alguns caminhos possíveis para nosso questionamento. Em

---

reapresentar a obra em outro meio de expressão que não o original, de acordo com a partitura e com as intenções de seu compositor.

seguida, apresentaremos a tese do filósofo, na qual ele investiga a reelaboração musical sob a perspectiva da escuta e sugere que o reelaborador é “alguém que assina suas próprias escutas” (Szendy, 2008: 39).

### 3.1 Autenticidade como condição ontológica

Antes de iniciarmos essa investigação, consideramos necessário delimitar o conceito de obra musical no campo da ontologia. Assim, segundo Goehr, a obra musical pode ser descrita, como um objeto que é reconhecido como produto das expressões únicas de um compositor, e que passou a existir após a atividade composicional. As obras musicais não são tratadas, entretanto, como objetos mundanos, mas sim como objetos resultantes de uma capacidade criativa singular, dignos de fruição e reverência.

A princípio, as obras musicais gozam de um modo obscuro de existência, sendo apontadas por Alan Tormey como “mutantes ontológicos” (Tormey *apud* Goehr, 1989: 67). Assim, as obras não são exatamente objetos físicos, pois não existem concretamente; nem objetos mentais pois, não se restringem à mente privada de um compositor, ou de um performer; tampouco são objetos ideais, pois não compartilham de uma existência eterna no mundo das formas não criadas.

Então, assume-se que melodias, harmonias, ritmos, dinâmicas e propriedades instrumentais constituem a obra e se integram em uma estrutura que é representada simbolicamente pelo compositor em uma partitura. Uma vez criada, a obra continua existindo perenemente – acessível, em princípio, a quem estiver disposto a ouvi-la –, após a morte de seu compositor e mesmo se não for executada ou ouvida em algum momento. Ainda que suas partituras (*score copies*) e todos os seus registros sejam destruídos, ela continuará existindo como um objeto imaginário coletivo.

Embora dependa da partitura e da performance, segundo Goehr, a obra não mantém uma relação de identidade com estas. Ela não é idêntica a

nenhuma de suas partituras, pois existem propriedades expressivas – ligadas à prática musical, como estilo e agógica – que são atribuídas à performance, mas não à partitura. Tampouco a obra é idêntica às suas performances pois a performance é efêmera, acontece no tempo real e suas partes são apresentadas cronologicamente, enquanto a obra tem uma outra dimensão temporal, em que suas partes existem simultaneamente. Apesar disso, a apreciação estética de uma obra acontece através de experiências oferecidas por performances da partitura correspondente a ela. E as performances são avaliadas como mais ou menos precisas em relação à execução das indicações da partitura.

Nessa área, grande parte do debate se desenvolveu acerca de que tipos de propriedades estéticas ou artísticas seriam essenciais à obra musical. Uma parte dos ontologistas, “sonicistas puros”, como Peter Kivy, concordam que a autenticidade plena requer somente a produção de notas nas alturas corretas e na ordem correta. Os “sonicistas tímbricos”, como Julian Dodd, argumentam que essas notas devem ter também os timbres refletidos pela instrumentação do compositor. “Instrumentalistas”, como Jerrold Levinson, argumentam que tais sons devem ser produzidos nos tipos de instrumentos especificados na partitura.

Esse ponto nos interessa na medida em que questiona a autenticidade de uma obra realizada em um meio diferente daquele para o qual foi composto. Por exemplo, se a textura transparente de uma obra de J. S. Bach é tomada como essencial a ela, então uma performance em que se use um piano ao invés de *harpsichord* não poderia produzir um resultado timbrístico igual ao original e, conseqüentemente, não poderia ser considerado um exemplo autêntico desta obra<sup>23</sup>.

Investigaremos, então, a seguir, como se dá a relação de entre a obra, a partitura e a performance. Para tanto, abordaremos a noção de autenticidade, a qual estabelece uma forma de se relacionar com a obra, com

---

<sup>23</sup> Esse debate gera ainda uma outra discussão na estética musical entre formalistas (“empiristas”, “estruturalistas”) que acreditam que as propriedades fundamentais da obra são as intrínsecas e acessíveis a qualquer ouvinte, independente do contexto histórico e artístico em que foi composta; e “contextualistas”, que consideram o contexto composicional inextricável à obra.

a intenção de fazê-la ser compreendida em seu próprio significado, revelando sua autonomia.

### 3.1.1 Transcrição e Autenticidade

No artigo *Transcription, Authenticity and Performance*, Stephen Davies apresenta sua concepção de autenticidade na transcrição apontando inicialmente a necessidade de pré-existência de uma obra autônoma, de fato, nessa prática. Davies distingue a transcrição de situações em que um compositor altera, ocasionalmente mais de uma vez, um mesmo material musical até encontrar sua forma final. Nesse caso, o autor chama as fases por que passou a obra de “versões”, e ressalva que embora elas sejam todas similares, não podem ser consideradas transcrições pois quando foram produzidas ainda não existia uma obra autônoma a ser transcrita.

O autor reforça, entretanto, que, como as obras são reconhecidas individualmente não somente por referência aos seus compositores, é um tanto comum encontrarmos compositores que transcrevem suas próprias obras. Citamos aqui o compositor Igor Stravinsky, que transcreveu sua célebre obra sinfônica *Sagração da Primavera*, para piano a quatro mãos (publicada em 1914), ou ainda três movimentos de sua *Petrouchka*, para piano solo (publicada em 1922).

Davies afirma que, para que uma transcrição seja apresentada como uma peça distinta da obra original, e não como uma mera cópia, se faz necessário que haja alteração em sua constituição. Essa alteração, em geral, envolve mudança de meio<sup>24</sup> ou instrumentação e, conseqüentemente, alteração de algumas notas da partitura. Obviamente, tal tarefa só pode ser realizada se a obra original apresenta uma especificação instrumental, isto é, uma obra para a qual o compositor determinou exatamente que instrumentos devem tocar quais partes.

---

<sup>24</sup> Davies entende que o meio de performance de uma obra não é o de um som puro, mas de sons produzidos por músicos, seres humanos, com seu próprio corpo ou a partir de instrumentos feitos de madeira, metal, osso, intestino, crina de cavalo etc. (Davies, 2008: 365).

Davies argumenta que não é possível afirmar que a instrumentação em particular seja um requisito para uma representação autêntica da obra. Ele afirma que a obra pode ser ontologicamente mais ou menos robusta (“thicker” ou “thinner”), como resultado da quantidade de especificações dadas pelo compositor segundo certas convenções. Por isso, ao longo da história da música ocidental, a especificação da instrumentação é variável, a depender do compositor e do período histórico. O autor cita como exemplo a *Quinta Sinfonia* de L. van Beethoven, composta para orquestra de tamanho padrão, incluindo *piccolo* e trombones, em contraposição à *Arte da Fuga* de J. S. Bach, em que não há uma determinação dos instrumentos que devem ser utilizados na performance.

Ademais, a mudança de meio sugerida não pode ser simples e mecânica. Não seria possível, por exemplo, reescrever todas as notas contidas numa partitura de um poema sinfônico de R. Strauss para o violão, pois resultaria em uma parte inexecutável. Tampouco poderíamos transcrever uma partitura para violino de J. S. Bach para oboé simplesmente mudando o nome dos instrumentos na partitura – por mais que todas as notas pudessem ser mantidas no novo meio –, pois estaríamos desconsiderando que esses instrumentos são muito diferentes quanto às propriedades acústicas e técnicas. Dessa forma, Davies argumenta que, ao realizar uma transcrição, é necessário que se considere as particularidades técnicas do meio para o qual a obra está sendo transcrita, e não somente que as notas da partitura original sejam distribuídas.

O autor aponta que as alterações de notas necessárias para a adequação da obra ao novo meio não devem destruir as configurações que dão ao original seu caráter musical exclusivo, ao invés disso, deve-se recriar, no novo meio, configurações equivalentes exatamente para que o efeito resultante seja compatível com o efeito sonoro da obra. Para Davies, duas transcrições podem ser autênticas e diferentes ao mesmo tempo, pois podem manter igualmente o conteúdo musical original, mas resolvendo problemas de adaptação ao novo meio de formas diferentes.

Davies exemplifica sua ideia com duas transcrições para piano da *Chaconne* da Partita 2, para violino solo, BWV 1004 de J. S. Bach (Figura 12), uma de J. Brahms e outra de F. Busoni. Ele argumenta que a obra foi

composta para um instrumento essencialmente melódico, embora seja fundamentada em seqüências de acordes e arpejos, o que demanda do violinista (performer) um considerável esforço técnico. Portanto, se as notas e as indicações fossem simplesmente copiadas para uma pauta de piano, a energia necessária para a execução da peça seria dissipada no novo meio e esse caráter fundamental da obra seria prejudicado. Sobretudo o gesto e a textura da transcrição não corresponderiam ao de uma performance ao violino. O autor, então, sugere que J. Brahms e F. Busoni provavelmente consideraram esse caráter performático da obra ao produzirem suas transcrições, mas adotaram propostas distintas para tal.



Figura 12 - Fonte: IMSLP online.

Ao transcrever a obra de J. S. Bach, J. Brahms ajudou a enriquecer o repertório de um gênero pianístico pouco explorado pelos compositores, o das peças para mão esquerda (Figura 13). Além da *Chaconne*, ele produziu outras quatro transcrições (de peças de F. Chopin, de C. M. Von Weber e mais duas de J. S. Bach) que não foram publicadas concomitantemente, embora mais tarde tenham sido reunidas como *5 Studien* (Anh.1a/1 no catálogo de obras do compositor), se prestando primeiramente a um fim didático.

**Moderato.** **Studie Nº5.(1879)**

Figura 13 - Fonte: IMSLP online.



Para Davies, o fato de a transcrição de J. Brahms ter sido realizada para “mão esquerda” a aproximou da obra original, na medida em que o esforço físico demandado por essa técnica pianística cria uma tensão na performance que é equivalente à tensão observada quando a peça é tocada ao violino.

Por outro lado, F. Busoni realizou sua transcrição para piano “a duas mãos”, buscando reproduzir a riqueza de harmônicos que emana da obra original. Para isso, o compositor encorpou a textura do material musical, realizando dobras de oitavas e tornando sua transcrição tecnicamente difícil e tipicamente pianística (Figura 14).

Joh. Seb. Bach  
Zum Konzertvortrage für Pianoforte bearbeitet von  
F. B. Busoni

**Andante maestoso, ma non troppo lento**  
*Feierlich gemessen, doch nicht schleppend*



Figura 14 - Fonte: IMSLP online.

Desta forma, Davies atesta que nos dois casos os compositores foram fiéis ao conteúdo musical original da obra, pois além das estruturas musicais terem sido devidamente transcritas para o novo meio, o caráter desafiador da partitura revelado na performance foi mantido por ambos. Para ele, essas transcrições são, portanto, autênticas embora diferentes.

Ademais, sobre a dupla tarefa envolvida na transcrição – de rerepresentar fielmente as ideias musicais do compositor, de uma maneira apropriada ao meio para o qual a obra está sendo transcrita –, Davies afirma que onde forem necessárias variações do material original como concessão ao meio de transcrição, ou onde for possível recriar mais efetivamente uma experiência aural, tais variações serão capazes de tornar o conteúdo musical mais autêntico, ao invés de menos autêntico (Davies, 2003: 57).

Por exemplo, numa redução de uma partitura orquestral para o piano, em que seja tecnicamente impossível reproduzir todas as notas da grade, a

criatividade do reelaborador se revela em sua escolha de quais notas devem ser preservadas e quais devem ser omitidas. Essa decisão deve estar de acordo não somente com a realização técnica da passagem ao piano, mas também com um resultante sonoro correspondente ao da orquestra. Assim, as notas mantidas (consideradas importantes) podem inclusive, através de uma bem-sucedida disposição, aludir às notas que foram preteridas.

Em outro caso, é possível acrescentar notas que não se encontram no original a fim de reproduzir uma certa potência sonora. Como o poderoso uníssono de uma orquestra sinfônica, que pode ser mais bem representado em um piano se a nota for escrita em oitavas dobradas nas duas mãos.

Outra situação em que o reelaborador pode alterar inventivamente estruturas originais ocorre quando, por exemplo, se identifica que um acompanhamento orquestral é impraticável ao piano. Desta forma, o transcritor pode redesenhar a configuração do trecho, de modo a torná-lo fluido e ao mesmo compatível e intercambiável com o acompanhamento original.

Esse recurso foi utilizado por Franz Liszt em suas transcrições de obras sinfônicas<sup>25</sup>, como na da *Nona Sinfonia* de L. van Beethoven. Logo nos primeiros compassos da sinfonia, os acordes sustentados pela orquestra (Figura 15) soam continuamente realimentados pois não param de vibrar, enquanto ao piano o som sustentado diminui inevitavelmente depois de alguns segundos, sendo necessário criar uma ilusão de som contínuo no piano. Liszt escreve, então, um grupo de notas já contidas no acorde, que tocadas em *pianíssimo* torna o efeito possível (Figura 16).

---

<sup>25</sup> Liszt produziu aproximadamente mil e trezentas peças musicais, embora grande parte delas fossem transcrições de obras já existentes, escritas para consumo fácil, em outras palavras, para uma forma popular de entretenimento musical (Goehr, 1992: 182). Dentre essas transcrições, podemos destacar suas versões das nove sinfonias de Beethoven, da *Sinfonia Fantástica* de H. Berlioz e de diversas canções de F. Schubert, além de paráfrases operísticas de *Rigoletto* de Giuseppe Verdi e *Don Giovanni* de Mozart.

Figure 15 shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: Fagotto I., Fagotto II., Corni in D., Corni in B basso., Trombe in D., Timpani in D. A., Violino I., Violino II., Viola., Violoncello., and Basso. The score is in 2/4 time and features various dynamic markings such as *pp* and *sotto voce*. The woodwinds and strings are playing sustained chords, while the violins and violas have more active parts.

Figura 15 - Fonte: IMSLP online.

Figure 16 shows a page of a musical score for piano. The tempo is marked "Allegro ma non troppo, un poco maestoso" with a quarter note equal to 88. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *pp* and *sotto voce*. The piano part is written for two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic accompaniment.

Figura 16 - Fonte: IMSLP online.

Nessa mesma transcrição, F. Liszt utiliza um recurso interessante ao escrever uma *ossia*<sup>26</sup> para os dois pentagramas da parte do piano que contém vozes diferentes da do sistema principal. Além disso, ele acrescenta

<sup>26</sup> Segundo o verbete do *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, escrito por David Fallows, o termo italiano *ossia* significa alternativa – originalmente, o *sia* (ou também) –, e é usado em partituras para assinalar uma alternativa a uma determinada passagem. Fallows cita quatro circunstâncias em que a *ossia* é utilizada na partitura: (1) versões simplificadas, particularmente nas músicas para piano, no século XIX; (2) versões ornamentadas, especialmente no estilo *bel canto* de música vocal; (3) mudanças realizadas para acomodar a música em um instrumento com tessitura menor; e (4) orquestração alternativa para uma orquestra maior ou menor que a original. O verbete citado está disponível em: <<https://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/Entries/S20535.htm>>. Acesso em: 23 de julho de 2015.

o nome dos instrumentos que na orquestra realizam a frase (Figura 17). Essa ideia indica que Liszt considerava as múltiplas alternativas de recriação desse trecho ao piano e buscou oferecer ao intérprete duas combinações possíveis, tendo em conta que cada pianista pode encontrar sua melhor maneira de reproduzir os efeitos orquestrais da obra.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is for the piano (piano) and the bottom staff is for the piano (piano). The score includes dynamic markings such as 'pp', 'p', 'un poco marcato', and 'cresc.'. The piano part features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Figura 17 - Fonte: IMSLP online.

Como compositor e virtuose do piano, Liszt demonstrava uma preocupação constante com o desenvolvimento da prática de transcrição relacionada ao seu instrumento. Em 1838, em carta a Adolphe Pictet, Liszt afirma que foi ele próprio

quem primeiro propôs um novo método de transcrição na minha partitura para piano [*piano score*] da *Sinfonia Fantástica*. Eu me dediquei, tão cuidadosamente como se estivesse traduzindo um texto sagrado, para transferir não apenas a estrutura da sinfonia, mas também seus efeitos detalhados e a multiplicidade da combinação instrumental e rítmica ao piano. (Liszt *apud* Kregor, 2007: 201)

Podemos concluir, portanto, que, para Davies a autenticidade de uma transcrição está relacionada à habilidade do reelaborador em adaptar o conteúdo musical de uma obra, tal qual seu caráter, de maneira criativa. Por conseguinte, a criatividade envolvida nessa prática está em utilizar adequadamente os recursos oferecidos pelo novo meio a fim de reproduzir fielmente as ideias composicionais contidas em uma obra. Desta forma, Liszt se encaixa perfeitamente como exemplo para Davies, pois, embora altere substancialmente a partitura orquestral ao recriá-la para o piano, o seu propósito é sempre ser fiel à obra e seu efeito.

### 3.1.2 Reelaboração, Performance e Interpretação

Vimos anteriormente, segundo a abordagem de Stephen Davies, que a transcrição é uma prática criativa que demanda um estudo aprofundado do material musical da obra a ser transcrita e um conhecimento prático sobre o meio para o qual ela será reescrita. Paralelamente, entendemos que decifrar as indicações da partitura e resolvê-las tecnicamente em um instrumento são também atribuições da performance. Ademais, tanto a transcrição quanto a performance estão intimamente ligadas à interpretação musical, uma prática análoga à reelaboração, e com a qual mantém uma estreita relação.

Mas até que ponto a transcrição e a interpretação são semelhantes? As duas atividades mantêm a mesma relação com a Obra Musical? Como a interpretação se insere na prática da transcrição e qual o limite entre as duas práticas? Vimos como, segundo Davies, o transcritor equaciona sua liberdade interpretativa com a fidelidade à obra, mas, e o performer, como o faz? Se o performer em sua interpretação altera a partitura original, ainda que de acordo com o estilo ou com a prática musical correspondentes à época, isso feriria a ideia de fidelidade à obra musical?

Davies explica que a distinção ontológica fundamental entre performance e transcrição reside no fato de a performance ser imprescindível à realização e apresentação da obra musical ao público. O compositor fornece, através da partitura, as especificações de forma (alturas e durações), tempo, timbre e intensidade para alcançar um resultado sonoro pretendido, mas é o performer quem executa essas especificações e gera os símbolos que permeiam a obra. A atividade do transcritor, ao contrário, é absolutamente dispensável para a existência da obra musical, ou seja, não é necessária uma transcrição<sup>27</sup> para que a obra seja realizada e apresentada à audiência.

Apesar disso, ele afirma que ambas são práticas que dependem de uma iniciativa criativa, e seus resultados podem ser igualmente avaliados

---

<sup>27</sup> A transcrição não deve ser entendida aqui, no sentido de notação ou fixação de uma ideia musical, ou seja, a própria partitura.

quanto ao grau de autenticidade. Na transcrição, segundo ele, a autenticidade

é uma noção relativa que opera no espaço entre transcrições que são raramente reconhecidas com tal e transcrições que preservam o conteúdo musical da obra original de forma consistente em relação às características do meio para o qual a transcrição foi escrita. (Davies, 2003: 54)

Mas, embora as duas atividades busquem fidelidade quanto às ideias do compositor, ao reelaborador é permitida uma maior liberdade quanto a realização de cada nota e indicação da partitura do que ao performer. Pois “uma performance idealmente autêntica”, para o filósofo, é “uma performance fiel ao que está determinado na notação musical de acordo com convenções apropriadas à interpretação dessa notação” (Davies, 2003: 54).

Para filósofos idealistas, como Benedetto Croce, cuja tese teve seu auge e predominância durante a primeira metade do século XX, uma execução deve ser tão objetiva e impessoal quanto possível – apoiada em um exame da partitura e em uma investigação histórico-estilística –, para reevocar verdadeiramente o significado original da obra. Para isso, uma técnica superdesenvolvida aliada ao rigor de execução das indicações do compositor seria a principal via para se interpretar genuinamente uma obra. Dessa forma, o autor entende que a execução musical deve ser um exemplo do original, e essa seria a única maneira possível de reproduzir concretamente seu significado.

Outro filósofo, Jerrold Levinson, concorda com os autores anteriores a respeito do ato performático como revelador de um significado latente. Para Levinson, a interpretação é “a elucidação de uma obra e de suas relações internas com a finalidade de mostrar o que a obra está dizendo ou fazendo, seja na parte ou no todo” (Levinson, 2001: 33).

Em contraposição à abordagem positivista da prática da interpretação, surgiu, na década de 1950, a teoria da estética da formatividade, apresentada pelo filósofo italiano Luigi Pareyson. Em sua tese, as atividades humanas são, de modo indissociável, permeadas de inventividade e capazes de criar formas orgânicas autônomas e compreensíveis. Pareyson identifica três diferentes aspectos envolvidos no processo de leitura de uma obra de

arte: a decodificação, a mediação e a realização. Assim, adotando esse processo na leitura de uma obra musical, a decodificação dos símbolos ocorre por meio de uma relação entre os códigos musicais e os conhecimentos técnico-musicais já adquiridos; a mediação, que é a construção do sentido da obra (interpretação), ocorre a partir da avaliação dos códigos decifrados e sua transformação em um sistema significante; e a realização sonora se dá por meio da performance da obra.

Para o intérprete, esses três aspectos que compreendem a interpretação se apresentam sempre de maneira complementar, onde uma atividade informa e é informada por outra. Além disso, o exercício demandado pelas diversas etapas de leitura proporciona ao intérprete uma associação constante entre os símbolos grafados e a realização sonora, gerando um raciocínio crítico e uma constante avaliação de suas escolhas.

Complementando o pensamento de Pareyson, Sandra Abdo comenta a vocação do intérprete como canal ativo de diálogo com a obra. Ela conclui que se

a forma artística não é uma “perfeição estática” e sim “dinâmica”, marcada pela tensão interna de seus componentes; o que se quer de seus intérpretes é uma consideração igualmente “dinâmica”, “processual”, uma percepção capaz de penetrar o seu movimento interno e com ele dialogar. (Abdo, 2000: 20)

Assim, sendo a prática da interpretação guiada exclusivamente pela obra musical, “seu único critério diretivo é a *‘congenialidade’*, [ou seja] a sintonia que o intérprete deve ter com ela [obra], para poder colhê-la não como *‘perfeição estática’*, mas como *organicidade viva e processual*” (Abdo, 2000: 20).

Ao compreender, portanto, que a obra não é uma unidade de significação fixa e independente, esses dois últimos autores consideram, na interpretação, a personalidade do executante (quem ele é, e sua relação com o mundo real). Consequentemente, admitem que é inevitável que se projete no ato da performance circunstâncias e padrões que o constituem como intérprete e como membro de uma comunidade.

Dessa maneira, a pesquisadora Marília Laboissière sugere que, em vez de focar na recuperação de um significado original, o intérprete deve

fazer “um reconhecimento, uma apropriação, recriando o texto musical<sup>28</sup> com o qual está relacionado” (Laboissière, 2007: 36). Por isso, esse intérprete deve ser, ao mesmo tempo, “um receptor, um recriador e um transmissor”, ou seja, deve se dedicar a atividades

que resultam de suas relações com o objeto e seu contexto, captando a pluralidade de sentidos possíveis que permeiam o objeto de interpretação, a despeito da “fidelidade” à partitura, e ainda assim respondendo pela legitimidade do gênero, estilo e forma da obra em questão. (Laboissière, 2007: 36)

Por fim, considerando as abordagens discutidas acima sobre a reelaboração, performance e interpretação, além do conceito de autenticidade, evocamos um caso controverso que levanta dois diferentes pontos de vista sobre os limites dessas práticas, e sobretudo sobre a ideia da partitura como provedora das informações necessárias e suficientes para uma interpretação autêntica de uma obra musical.

Em seu artigo *Performing Works of Music Authentically*, o filósofo Julian Dodd comenta a gravação do terceiro movimento da última sonata para piano, K. 331 de W. A. Mozart (*Rondo alla Turca*) realizada por Andreas Staier<sup>29</sup>. Nesta gravação, o pianista utiliza um *fortepiano* e apresenta uma interpretação repleta de teatralidade e permeada de alterações que explicitam escolhas performáticas, ligadas mais à prática instrumental do que às indicações da partitura editada da obra.

O aspecto lúdico explorado por Staier não se reduz, contudo, somente a escolhas deliberadas de ornamentação, adornos expressivos, ou improvisos realizados na cadência e, portanto, no espaço próprio para tal. Em sua interpretação é possível ouvir, por exemplo, linhas melódicas

---

<sup>28</sup> A noção de texto musical utilizada aqui é defendida pelos desconstrucionistas Roland Barthes e Jacques Derrida, e busca designar mais adequadamente “o que, com efeito, é um espaço multidimensional, intertextual, construído pela absorção e transformação de vários outros textos”. O termo “texto” se opõe à noção tradicional de obra (entendida como uma unidade fechada, da qual emana um significado único). Abdo explica que “todo ‘texto’ é algo fragmentário, inacabado e incoerente, um fluxo contínuo de valores não possuindo sentido próprio, receptivo a qualquer intervenção” (Abdo, 2000: 18).

<sup>29</sup> Andreas Staier, faixa do CD Mozart Piano Sonatas K. 330, K. 331, K. 332. Harmonia Mundi, HMC 901856 (2005). <<https://www.youtube.com/watch?v=zEcZLbY8f2k>>. Acesso em: 02 de junho de 2015.



originalmente agudas tocadas na região grave ou contramelodias inventadas que, por vezes, desviam a atenção da linha principal.

Dodd argumenta que a gravação de Staier não demonstra um desvio de estilo da obra original, como vimos no exemplo da canção de Mahler, no capítulo 2, em que Uri Caine propõe uma improvisação jazzística como introdução. Ou seja, o pianista não estaria utilizando a obra como veículo para expressar uma estética pessoal. E sua interpretação tampouco apresenta características de uma fantasia sobre o original.

Segundo o próprio Staier, esse *Rondó* é uma “pequena peça étnica performática” (Staier, 2005: 11) e para Dodd, “o pianista procurou produzir com precisão o tipo de interpretação que melhor evidenciasse um ponto específico do *Rondó alla Turca*, dado o lugar que essa obra ocupa em nossa cultura musical do século XXI” (Dodd, 2012: 10). O musicólogo Andreas Friesenhagen complementa essa visão ao afirmar que a peça desenha uma caricatura maliciosa do estilo turco, que é alcançada através do exagero estilístico (Friesenhagen, 2005: 9).

Staier considera, assim, que o caráter caricato da peça sugere que o foco da performance não está na “inviolabilidade sagrada” de cada uma das notas da partitura, mas na integridade da concepção de Mozart (Staier, 2005: 12). Com isso, ele argumenta que ao intérprete contemporâneo que deseja evidenciar esse ponto distinto ao público, construindo um sentido singular da obra – posto que se trata de uma peça conhecida e exaustivamente difundida na cultura moderna –, a melhor opção é, de fato, acentuar seu caráter caricato, sobretudo a partir do distanciamento da partitura, como feito por ele.

Dodd, então, conclui que na performance de Staier há uma sensibilidade genuína à obra musical que o conduz a abandonar o ideal de fidelidade à partitura pelo que o filósofo chama de autenticidade interpretativa (Dodd, 2012: 10). Ou seja, Staier é autêntico na medida em que sua interpretação revela uma compreensão da natureza da obra, endossando a ideia de que a troca da fidelidade textual por uma autenticidade interpretativa pode produzir uma performance mais bem-sucedida.

Em resposta a Dodd, Stephen Davies afirma que a performance de Staier não é condenável, considerando que existe uma familiaridade do público com a obra, e por isso um tratamento mais livre por parte do

performer seria válido. Além disso, os ornamentos, incrementos melódicos e a interpolação de cadência propostos pelo pianista são práticas inteiramente coerentes com uma interpretação autêntica, de forma que tais desvios de uma leitura inapropriadamente literal da partitura não resultam em uma performance não autêntica.

O que é questionável para Davies, na interpretação de Staier, são as alterações estruturais – trocas de oitavas de linhas melódicas inteiras e a criação própria de contramelodias. O filósofo argumenta que autenticidade não é uma opção interpretativa, mas um requisito ontológico (Davies, 2013: 74). Ou seja, um performer que deseja apresentar uma versão genuína da obra de um compositor deve estar preocupado em seguir suas indicações na partitura, que a definem como tal, o que torna a autenticidade um valor que não pode ser tratado da mesma forma que outros valores da performance, como expressividade.

Davies reconhece que uma obra pode ser identificável mesmo em uma performance que não cumpre perfeitamente as exigências do compositor, mas ressalva que o objetivo do performer deve ser (e geralmente é) uma execução com um nível mínimo de autenticidade. Esse argumento está fundamentado no pressuposto de que os compositores sabem melhor do que qualquer intérprete o que desejam como resultado, e em geral têm a habilidade para representá-lo numa partitura, de maneira que desvios significativos em suas especificações muitas vezes prejudicam a obra e a performance.

Posto isso, Davies defende que as intervenções estruturais propostas por Staier tornam sua execução questionável quanto a uma representação totalmente autêntica da sonata de Mozart. Em vez disso, o pianista oferece, com efeito, uma interpretação que se aproxima de uma transcrição Lisztiana – uma escuta particular do original. No entanto, embora as transcrições sejam tratadas como autônomas, ontologicamente são consideradas obras derivadas e não exemplos genuínos do original.

Observa-se, portanto, que os filósofos utilizam o termo autenticidade com sentidos diferentes: Davies busca a condição ontológica implicada na interpretação e, por isso, procura separar o que é imutável na partitura daquilo que pode ser variável na performance, para que se constate sua

autenticidade. Já Dodd está preocupado em descrever a perspicácia do performer quanto à compreensão e a elucidação de elementos de uma prática musical, significativos para a interpretação, e que não são fornecidos pela partitura.

### 3.2 Fidelidade como ideal atrelado ao conceito de obra musical

No cotidiano das atividades musicais, enquanto instrumentistas, arranjadores, compositores, regentes ou apreciadores nos acostumamos a classificar as músicas do repertório erudito, indiscriminadamente, como obras. Classificamos dessa forma músicas compostas por Bach ou por Palestrina, mesmo que não tenham sido compostas com esse propósito. Também falamos de música conceitual ou aleatória em termos de obra, apesar de serem composições instantâneas, efêmeras e eventualmente improvisadas, o que nada tem a ver com a existência eterna e autônoma da obra musical. Mas como chegamos a esse entendimento da prática musical como algo necessariamente atrelado a obra?

Em seu livro *The Imaginary Museum of Musical Works*, Lydia Goehr traça a gênese, emergência e estabelecimento do conceito de obra musical (*work-concept*), que ainda hoje guia as atividades da música clássica ocidental. Baseada em uma farta documentação, a autora sugere que o surgimento desse conceito se deu por volta de 1800 como resultado de uma cristalização específica de ideias sobre a natureza e o propósito das práticas musicais e a relação que se estabeleceu entre o compositor, a partitura e a performance. Além disso, sua adoção gradual teria se dado por um esforço deliberado de artistas, filósofos e, sobretudo, compositores da época.

Durante grande parte de sua história, a música foi aceita como uma prática totalmente sujeita a limitações extramusicais quanto à ocorrência e a função, impostas sobretudo pela Igreja, pela corte e pela academia científica. Então, no final do século XVIII, quatro forças tomaram lugar na sociedade e fizeram surgir uma nova compreensão da música como prática independente, cujas preocupações se tornaram predominantemente musicais.

A pesquisa histórica de Goehr revela que as seguintes forças combinadas: (1) a articulação dos conceitos de Belas Artes e de autonomia da obra de arte, do meio para o fim do século XVIII e a subsequente inclusão da música sob esses conceitos; (2) a emancipação do som musical, da poesia e dos textos religiosos, e a subsequente ascensão da música absoluta ou puramente instrumental; (3) a específica e altamente complexa ação combinada entre as ideias iluministas, românticas e idealistas especialmente na teoria estética francesa e alemã; e (4) a emergência de um novo tipo de mercado para as obras musicais transformaram crenças, valores, regras e padrões de comportamento e apresentação, que passaram a ser associados ao conceito de obra musical, regulando as atividades musicais (Goehr, 1989: 55).

Uma vez determinada pelos conceitos de belas artes e de autonomia da obra de arte, essa nova prática musical independente necessitava de produtos duradouros que pudessem ser comercializados, conseqüentemente oferecendo prestígio e sustento ao músico. Então, instrumentistas, compositores e críticos passaram a pensar e conduzir suas atividades em termos de obra musical, a partir desse novo entendimento da música.

Nesse processo, as mudanças não se deram somente em relação à atitude estética, mas também em relação ao sentido de inúmeros termos musicais. Palavras como *Stück* (peça), *Werk* (Obra), *Oeuvre* (obra)<sup>30</sup>, *composition* (composição) e outras relacionadas: *repertoire* (repertório), *performance*, *rehearsal* (ensaio), *transcription* (transcrição) e *improvisation* (improvisação), afirma Goehr, adquiriram seu significado moderno após o final do século XVIII. Naturalmente, antes de 1800, os conceitos de sonata, ópera, cantata e sinfonia eram utilizados na prática musical, contudo, nenhum desses termos era compreendido com a ideia de que compositores os haviam produzido em partituras completas e originais, que refletiam e preservavam as propriedades tonais, rítmicas e timbrísticas de sua composição. Tampouco esses conceitos estavam relacionados a

---

<sup>30</sup> A palavra “obra” aparece aqui com dois sentidos: como produto da atividade composicional (*Werk*) e como conjunto de peças de um compositor (*oeuvre*). O filósofo Peter Szendy investiga a etimologia do termo latino: “O latim *opus* é tanto a obra quanto seu resultado. Então é, de fato, a obra no sentido de obra de arte, mas é também a atividade (a obra em andamento no sentido de estar trabalhando) que guia a obra” (Szendy, 2008: 39).

performances separadas de uma função social, sem interrupções e como produtos completos e unificados. Essas músicas também não eram consideradas significantes por si só.

As atividades musicais também sofreram mudanças significativas observadas, por exemplo, na construção de salas de concerto, que trouxeram a música de um plano secundário para o foco da apreciação, na nova concepção de ensaio, necessário para uma performance adequada da obra, na criação das primeiras notas de programa, no surgimento de editoras e nas novas leis de *copyright* e políticas antiplágio. Nesse mesmo período, bibliografias e biografias de compositores foram escritas, pela primeira vez, com foco na ideia de que compositores produziam obras permanentes, autônomas e únicas. Essa visão a respeito da música levou autoridades intelectuais, como filósofos, escritores e compositores, a criarem e discutirem teorias que fundamentavam proposições para uma nova prática musical.

Em 1835, Liszt, antevendo a longevidade que as composições adquiririam a partir daquele momento, propõe a criação de uma espécie de “museu de obras musicais”, em que as obras mais destacadas teriam sua preservação assegurada. Liszt diz:

Em nome de todos os músicos, em nome da arte e do progresso social, nós pedimos [...] a fundação de uma competição a cada cinco anos para a música religiosa, dramática e sinfônica. As melhores composições nesses três gêneros deveriam ser solenemente apresentadas por um mês no Louvre, e em seguida adquiridas e publicadas com os custos arcados pelo governo. Em outras palavras – a fundação de um novo Museu. (Liszt *apud* Szendy, 2008: 43)

Ainda sobre o tratamento dado às obras, Liszt sugere que as composições deveriam ser subvencionadas e consideradas patrimônio nacional. Além disso, as competições para composições deveriam ser estimuladas. Ele acrescenta que

a publicação a baixo custo das obras mais notáveis de todos os compositores antigos e modernos, da Renascença até o presente dia [...] deveria ter o título de Pantheon Musical. As biografias, ensaios, comentários, e notas explicativas que as acompanhariam seriam uma verdadeira Enciclopédia de música. (Liszt *apud* Szendy, 2008: 44)

O “Museu Imaginário de Obras Musicais”, como apresentado por Goehr, seria assim uma institucionalização da expressão – especificamente daquela baseada nos ideais românticos, sobretudo nas estéticas alemã e francesa –, em que a obra passou a ser o foco das atividades musicais.

### 3.2.1 *Werktreue*

No início do século XIX, E. T. A. Hoffmann, compreendendo a necessidade de liberdade das atividades musicais, propôs que daquele momento em diante, a composição, a performance, a recepção, a crítica ou a análise não deveriam mais ser guiadas por questões extramusicais de cunho religioso, social ou científico, mas sim pelas próprias obras musicais (Goehr, 1992: 1). Daí a ideia de ser fiel a uma obra.

Hoffmann compreendia a natureza da obra de forma não muito diferente da que ela é compreendida hoje e de como a definimos no início desse capítulo, ou seja, como a expressão objetificada própria de um compositor, um artefato público e permanentemente existente, formado por elementos musicais (tipicamente notas, dinâmicas, ritmos, harmonias e timbres). Essa obra deve ser acessada através das propriedades indicadas na partitura correspondente e repetida em performances. Por sua vez, as performances são eventos sonoros transitórios e devem apresentar a obra por meio do cumprimento mais preciso possível de determinadas especificações notacionais.

A partir de 1800, as mudanças na função e na forma da notação musical se intensificaram. Consequentemente, os compositores passaram a considerar que as partituras de suas obras não deveriam ser adulteradas. Desse modo, na segunda metade do século XVIII, muitos compositores começaram a produzir partituras completas, que refletiam as melhores versões que podiam oferecer dessas músicas, versões essas concebidas independentemente de qualquer performance.

Essas partituras minuciosamente especificadas passaram a ser necessárias quando se tornou comum que as obras viajassem

separadamente de seus compositores, ou quando uma mesma composição era tocada em repetidas performances, quando os estilos composicionais se tornavam mais pessoais, e, finalmente, quando músicos, sem contato pessoal com os compositores, necessitavam de meios inteligíveis e precisos de acessar suas músicas (Goehr, 1992: 224-5).

No subsequente desenvolvimento da notação, observamos a inclusão da especificação de elementos estruturais, do simbolismo padronizado e a melhora das cópias. A adoção dessas práticas tinha por fim apontar caminhos através dos quais a música poderia ser preservada de uma forma adequada ao conceito de belas artes.

Quando, então, os compositores passaram a exigir que suas instruções descritas na partitura fossem seguidas à risca, eles estavam, de fato, garantindo, em termos concretos, sua autoridade quanto à intocabilidade de sua obra. A forma notacional utilizada pelo compositor, quando entregava sua obra a um editor ou a qualquer outra pessoa, era a forma notacional que deveria ser respeitada e mantida (Goehr, 1992: 224).

Na prática da reelaboração, em geral, o termo “fidelidade” é utilizado como a correta admissão do caráter expresso através das indicações da partitura a fim de rerepresentar apropriadamente, em uma versão diferente da obra original, as intenções do compositor. Dessa forma, a partitura se torna preponderante na interpretação do reelaborador, pois ela é o código no qual ele se baseia quando busca conformidade com a obra original.

Como vimos anteriormente, Stephen Davies flexibiliza o conceito de autenticidade quando trata da transcrição comparada à performance, pois embora ele exija que haja conformidade quanto ao caráter, entende que na adaptação para o novo meio, ajustes de notas e estruturas musicais são necessárias e podem, inclusive, melhorar o resultado sonoro de um trecho no instrumento ou meio. Assim, ao abrir mão da obediência inquestionável da partitura (*perfect compliance*) numa transcrição, o filósofo entende que as características expressivas são preponderantes sobre a estrutura sonora na rerepresentação de uma obra.

Em contrapartida, para Goehr, a autenticidade – ou fidelidade, ou *perfect compliance* – não é uma condição ontológica que se possa flexibilizar, mas sim um ideal que nos esforçamos para alcançar no exercício das

práticas de música clássica. Trata-se de um ideal primordial de julgamento de qualidade e valor, e de importância estética, que procura produzir perfeitas expressões de uma obra musical. Goehr explica o fundamento desse ideal:

Esse ideal é um ideal devido a certas convicções estéticas sobre o que são as obras musicais e como deveriam ser suas performances. Sua existência é fundada em uma complexa teoria estética subjacente à estrutura conceitual e institucionalizada da prática de música clássica. (Goehr, 1992: 99)

Entretanto, a busca por esse ideal não foi, desde sempre, uma verdade na prática musical e pode não ser em um próximo momento da história da música. Embora tenha sido responsável pela caracterização das práticas musicais eruditas pelos últimos 200 anos, esse ideal tampouco é universalmente cultivado nas práticas musicais ao redor do mundo. Se na música clássica almeja-se alcançar o máximo de precisão quanto ao cumprimento das indicações de uma partitura totalmente especificada, no jazz ou na música indiana isso não é uma verdade. No jazz, por exemplo, o improviso, que é inerente ao gênero, afasta a ideia de conformidade a uma notação especificada e de performances igualmente representantes de uma partitura.

Goehr aponta que a discussão a respeito do ideal de fidelidade, ou autenticidade, tem produzido argumentações em três caminhos distintos: como fidelidade às condições originais de performance; como fidelidade à música; ou como fidelidade à obra (Goehr, 1992: 281). Entretanto, considerando as críticas e contra-argumentações presentes no debate, a autora conclui que é possível distinguir claramente duas perspectivas, em vez de três, quanto à autenticidade: uma guiada pelo *Werktreue* e outra historicamente orientada.

Pode-se compreender a autenticidade guiada pelo *Werktreue*, ou seja, um ideal que se revela no esforço do músico quanto ao cumprimento estrito das expressões públicas e intenções do compositor em determinada obra. Nesse caso, a obra pode ser representada através da partitura, ou de uma partitura modernizada, ou ainda – para aqueles que assim acreditam – através da partitura original.



Por outro lado, ao observar a questão sob a perspectiva do segundo ideal, o esforço concentra-se em reproduzir ao máximo as condições históricas originais, procurando ser fiel tanto à prática composicional quanto à prática de performance que estavam em uso no momento em que a obra foi criada. Nesse caso, foca-se em aspectos do som original, instrumentos específicos, configuração acústica, relação de dinâmicas, ornamentações adequadas, estilo de vibrato etc.

Podemos recobrar aqui o debate a respeito da interpretação de Andreas Staier do *Rondo alla Turca*, de Mozart. Como vimos, Staier adota procedimentos musicais que alteram a partitura original de Mozart, embora sejam alterações que correspondem à prática musical da época em que a obra foi composta. Julian Dodd argumenta que Staier apresenta uma “sensibilidade genuína” em sua leitura da obra, que o faz substituir o ideal de fidelidade à partitura pelo que o filósofo chama de autenticidade interpretativa (Dodd, 2012: 10). Em contrapartida, Stephen Davies afirma que, ao modificar o material musical composto por Mozart, Staier não está apresentando uma interpretação autêntica da obra, mas uma reelaboração dela, ou seja, uma obra derivada (Davies, 2013: 74).

Assim, adotando a perspectiva de Goehr, podemos relacioná-la às duas argumentações acima. Por um lado, Davies condiciona a autenticidade da interpretação (ou reelaboração) a uma execução precisa da partitura em seus termos estruturais (mesmo que eventualmente haja necessidade de alterações para adequação ao novo meio) e expressivos, ou seja, o propósito de apresentar corretamente uma ideia grafada pelo compositor aponta para um ideal guiado pelo *Werktreue*. Por outro lado, Dodd argumenta que a autenticidade interpretativa é fruto de um *insight*, de uma sensibilidade do performer, que baseia sua interpretação em elementos que extrapolam a partitura. Nesse caso, Staier estaria substituindo o ideal guiado pelo *Werktreue*, por um ideal historicamente orientado. Para Goehr, ambas as teorias, embora não sejam mutuamente excludentes, são problemáticas em si mesmas, pois, de uma forma ou de outra, visam reproduzir através da performance o “verdadeiro significado” de uma música.

Goehr observa, então, que se estamos tratando de um ideal, a fidelidade não é, definitivamente, um pré-requisito para a produção de uma

performance, como também a notação precisa não é, definitivamente, um pré-requisito para o funcionamento da partitura. Ela diferencia, então, as duas perspectivas:

Falar de ideais não é falar disfarçadamente de condições de identidade. Operando dentro dos limites de uma busca por condições de identidade, somos confrontados com uma tensão aparentemente insolúvel entre a teoria do “quimicamente puro” e as indeterminações da prática. Operando em uma concepção de ideais caminhamos para uma outra tensão. (Goehr, 1992: 100)

Por fim, pode-se argumentar que as concepções de obra musical e fidelidade são historicamente contingentes. Mas, dizer que os conceitos surgiram associados a uma série de circunstâncias históricas, não quer dizer que eles são efêmeros por natureza. Pelo contrário, “um conceito pode se tornar tão entranhado dentro de uma determinada prática que passa a assumir todos os ares e as graças de necessidade” (Goehr, 1989: 56).

### 3.3 O espaço crítico da reelaboração: um paralelo com a tradução literária

Em seu livro *Listen: A History of our Ears*<sup>31</sup>, Peter Szendy apresenta uma nova perspectiva a respeito da relação entre a obra original e sua derivação, propondo uma analogia entre a reelaboração e a tradução literária, relação essa que investigaremos nessa primeira parte, seguindo o raciocínio do autor. Sua argumentação é baseada, sobretudo, no texto *A Tarefa do Tradutor*<sup>32</sup> de Walter Benjamin, em que o autor se opõe à ideia funcionalista da tradução em favor de uma compreensão dessa prática como um ato crítico. Dessa forma, o filósofo “entende tradução, não como a transferência

<sup>31</sup> Esse livro foi originalmente escrito em francês e lançado no ano 2000, porém, os trechos que utilizamos foram extraídos da tradução para o inglês, de 2008, de Charlotte Mandel, e traduzidos por nós para o português.

<sup>32</sup> Os trechos de Benjamin foram extraídos de uma tradução para o português de 2011, realizada por Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. O texto original foi primeiramente apresentado em 1923 como prefácio às traduções do próprio Benjamin de poemas de Baudelaire.

(*übersetzung*) de uma linguagem para outra, mas como reveladora de uma natureza histórica do original” (Kane, 2008: 150).

Guardando as devidas diferenças entre a linguagem escrita e a linguagem musical, Szendy assume a perspectiva de Benjamin para construir sua análise da reelaboração. No Capítulo 2 de seu livro, *Writing Our Listenings: Arrangement, Translation, Criticism*, o autor realiza sua investigação indagando como poderíamos compreender esse paralelo entre a reelaboração e a tradução: seria a “tradução” apenas uma figura de linguagem para se referir à reelaboração? Ou seja, um termo metafórico para referir-se à mudança de um meio de expressão? Szendy recorda a afirmação de Eduard Hanslick, de que a música “é uma linguagem que entendemos e falamos, mas que é impossível, para nós, traduzir” (Hanslick *apud* Szendy, 2008: 49).

Para Benjamin, as obras de arte, dentre as quais nos deteremos nas literárias e nas musicais, são criadas em um meio de expressão (linguagem verbal ou linguagem musical), que passa por constantes transformações ao longo da história. Assim, elas são plásticas por natureza, e se desenvolvem, amadurecem e se modificam junto com o seu meio de expressão.

Benjamin afirma também que algumas obras são dotadas de uma característica de “traduzibilidade”, e, por meio das traduções, uma certa significação delas se torna manifesta:

Traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade. É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão. E, aliás, essa conexão é tanto mais íntima quanto para o próprio original ela nada significa. (Benjamin, 2011: 103-104)

Essa qualidade seria um aspecto próprio do original, mas não da tradução, pois o sentido atribuído ao primeiro é específico e aderente, ao contrário do que ocorre com o segundo. Benjamin aponta que

Quanto mais elevada for a qualidade de uma obra, tanto mais ela permanecerá – mesmo no contato mais fugidio com seu sentido – ainda traduzível. Isso vale, é claro, somente para os originais. Traduções, ao

contrário, revelam-se intraduzíveis – não por seu peso, mas devido à excessiva fugacidade com que o sentido a elas adere. (Benjamin, 2011: 118)

Szendy observa que, para Benjamin, uma tradução é intraduzível, pois, derivada do original que é repleto de sentido, ela não é capaz de carregar o “significado” ou “espírito” dele, demonstrando também que na obra original esse “significado” não é essencial. Assim, a tradução não seria nada além de uma matéria sem espírito, e o fato de ter apenas uma relação fugaz com o “significado” não caracteriza uma fraqueza, mas sua própria força (Szendy, 2008: 52). Além disso, ela existe somente porque seu original precisa ser transformado, a fim de sobreviver. Assim, as obras de arte devem ser vistas como criaturas vivas que possuem uma “pervida”<sup>33</sup>, e seu desenvolvimento e sua maturação somente são possíveis se admitirmos que elas não possuem uma essência fixa e a-histórica (Benjamin, 2011: 104-5).

Segundo Szendy, numa reelaboração, o “significado” não deve ser assegurado, ou comprovado, de outra maneira, deve permanecer “ainda por vir”. Ele deve se deixar assombrar pela ameaça de seu desaparecimento. O filósofo sugere que “se existe uma obra [...], ela existe sob o risco de ser arranjada” (Szendy, 2008: 38). Assim, a tradução, e a partir do paralelo de Szendy, a reelaboração, não reproduz o significado da obra, já que nesse caso o significado está esperando, em suspenso, eternamente adiado; ela portanto não pode revelar o significado, mas ao contrário, deixar a desejar (Szendy, 2008: 53).

Benjamin aponta que uma boa tradução não deve eliminar a resistência das palavras para abrir caminho para o sentido. Ela não deveria substituir o original, mas, ao contrário, deixá-lo ser desejado na estranheza de sua língua. Assim, para Szendy, o que dever ser desejado é a incompletude e a fragmentação, tanto do original quanto da obra derivada, na medida em que ambas demandam complementação uma da outra e se encontram equidistantes de um ideal. Assim, ele sugere que

---

<sup>33</sup> O termo originalmente utilizado por Benjamin foi *Fortleben* (“continuar a viver”) em alemão, ou *afterlife* em inglês, e se refere à ideia de continuação da vida da obra para além de sua produção e de seu criador. Na tradução utilizada nessa dissertação, Susana Kampff Lages e Ernani Chaves emprestam o neologismo “pervida”, de Haroldo de Campos, termo que adotamos aqui.

o original e o arranjo são complementares, contíguos em suas incompletudes e em suas distâncias da essência da obra [...] E essa essência (ou ideia, se preferir), longe de ser previamente dada, deve permanecer ainda por vir. (Szendy, 2008: 38)

Tal qual Benjamin em relação à tradução, Szendy rejeita uma perspectiva funcionalista da reelaboração e sua subordinação às demandas do século XIX por reduções pianísticas ou por arranjos utilizados com o propósito de ampliação da circulação da obra. Para ele, tampouco a reelaboração deve ser responsável somente por transportar obras de uma cultura para outra, adaptando-as ao gosto da segunda – Szendy cita obras de Mozart e Weber que, para serem apresentadas em Paris, foram ajustadas aos costumes e ao humor da audiência francesa. Ao adotar essa perspectiva, Szendy discorda da tese de Boyd a respeito do “declínio do arranjo”, que teria ocorrido em grande parte pela superação de suas funções de transmissão e comunicação da obra, a partir do fim do período romântico e, sobretudo, com o advento tecnológico da gravação sonora.

Ao contrário de Boyd, Szendy argumenta que, no final do período romântico, dois compositores foram protagonistas do que ele chama de “era de ouro” da reelaboração (Szendy, 2008: 38): Liszt, através de sua produção e performance de reelaborações, e Robert Schumann por meio de suas críticas, publicadas sobretudo na revista *Neue Zeitschrift für Musik*, da qual foi editor e se tornou dono em 1835.

Em busca de evidências que estabeleçam melhor a analogia da tradução literária com a reelaboração, na medida em que ambas refutam uma abordagem funcional, nos debruçaremos sobre parte da produção não original de Liszt, guiados pelas argumentações de Szendy. O filósofo procurou demonstrar que, embora Liszt valorizasse menos essa sua produção em relação à sua produção original, determinadas evidências musicais e não musicais do compositor nessas transcrições e paráfrases puderam revelar sua perspectiva crítica em sua prática, uma vez que suas indicações não são justificadas funcionalmente.

A primeira evidência ressaltada por Szendy aparece na transcrição de Liszt do quarto movimento (*A tempestade*) da sinfonia *Pastoral* de Beethoven. Ele aponta que, mesmo antes de ver as notas musicais, o que lhe

salta são as indicações de instrumentação na partitura, como “*tutti*”, “clarinete”, “fagote”, destinadas a um único performer. Esses termos direcionados ao pianista solista são mais do que um simples apontamento de qual instrumento toca qual frase na obra original, eles podem ser compreendidos como indicações de articulação e dinâmica referentes à orquestra: *tutti* pode significar *fortissimo*, como o poder de toda a orquestra, “clarinete” pode significar *legato*, como a condução de uma frase em apenas uma respiração, por um instrumento de sopro (Szendy, 2008: 56).

Ademais, as indicações de ligaduras, *fortissimo* etc., também presentes na partitura, resultam numa informação redundante sobre especificações de nuances e de fraseados. Não há uma utilização prática para esses termos como existe em uma redução operística, por exemplo, em que essas indicações servem para guiar os cantores em suas intervenções, quando estiverem ensaiando com a orquestra. A análise de Szendy se confirma na fala do próprio Liszt:

Eu tenho notado frequentemente os nomes dos instrumentos: oboé, clarinete, tímpanos, etc., tanto quanto os contrastes de instrumentos de sopro e cordas. Seria certamente muito ridículo fingir que essas designações são suficientes para transplantar a magia da orquestra para o piano; no entanto, eu não as considero supérfluas. Apesar do pouco uso que elas têm como instrução, pianistas com alguma inteligência podem usá-las para ajudar na acentuação de grupos de temas, trazendo os principais à tona, mantendo os secundários em background, - em uma palavra - regulando-se pelo padrão da orquestra (Liszt *apud* Colton, 1992: 23).

Desta forma, Szendy argumenta que, de fato, não há uma razão funcional para a utilização dos nomes de instrumentos na partitura.

Outra evidência pode ser observada na transcrição de Liszt da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, em que o pianista nomeia sua reelaboração como “Partitura de piano” (*Piano Score*): “Eu dei à minha obra o título de *Piano Score* para deixar mais óbvia a intenção de seguir a orquestra passo a passo” (Liszt *apud* Szendy, 2008: 57). O filósofo argumenta que, ao escolher o título “partitura de piano” ao invés de “partitura para piano”, Liszt evoca naturalmente uma maneira usual de nomear grades orquestrais: “partitura de orquestra” (*orchestral score* ou *une partition d’orchestre*), fazendo de sua

transcrição uma espécie de partitura orquestral ao piano, e eliminando implicitamente uma perspectiva utilitária (Szendy, 2008: 57).

A última evidência apontada por Szendy se refere ao uso particular que Liszt faz das *ossias* em suas reelaborações. Ele argumenta que na transcrição da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven, o pianista insere diversas vezes na partitura duas versões possíveis para execução de um trecho musical. O termo *ossia* geralmente se refere à existência de uma maneira tecnicamente menos difícil de executar uma passagem, e é bastante usado em obras pedagógicas. Contudo, Szendy observa que a segunda opção oferecida por Liszt é mais difícil tecnicamente, e, mais que isso, quando o mesmo trecho retorna de maneira idêntica mais à frente, o pianista opta por deixar somente a versão mais difícil. Portanto, da mesma forma que nas indicações de instrumento, não há aqui qualquer aspecto funcional. Parece, ao contrário, que diante da complexidade orquestral que seria materialmente irreduzível ao piano, Liszt compensou o impossível, multiplicando as possibilidades (Szendy, 2008: 58).

Podemos dizer que as versões simultâneas oferecidas pelo pianista revelam suas escutas possíveis da obra, considerando o seu domínio técnico-musical e os limites do instrumento. Notamos também que ele põe em evidência a incapacidade da reelaboração de substituir o original.

Assim, nesses exemplos, é possível “notar em todos os lugares a ausência da orquestra”, ou seja, o original sinfônico nunca esteve tão distante ou tão ausente quanto nesses casos (Szendy, 2008: 59). Liszt procura fazer ouvir essa ausência, isto é, na explicitação da falta, faz com que a obra original seja desejada.

Quanto a Schumann, Szendy cita um artigo de 1833 do crítico e compositor, publicado no jornal literário *Kommet*, em que este sugere uma conexão entre a crítica musical e a ideia de perfeição da obra: “A crítica não deveria esconder nada, todas as tentativas artísticas são aproximadas, não existe nenhuma obra de arte que não possa ser melhorada” (Schumann *apud* Szendy, 2008: 61).

Essa afirmação ganha força quando Schumann sugere uma mudança no *status* ontológico da reelaboração, em uma declaração sobre a transcrição de Liszt da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz:

Liszt trabalhou nessa redução com tanto ardor e entusiasmo que deveria ser considerada uma obra original [...] Nessas condições, a redução para piano pode ser ouvida corajosamente ao lado da própria performance orquestral. (Schumann *apud* Szendy, 2008: 61)

Nesse caso, a reelaboração se tornaria também uma obra, sem, entretanto, se impor no lugar do original, mas podendo ser ouvida paralelamente a ele. Isso indica que a reelaboração seria uma obra, mas destinada para sempre a ter o seu modelo ao seu lado.

A proposta de Schumann dificulta uma definição precisa do *status* da reelaboração, na medida em que sugere que ela seja um objeto que segue a obra sem ser subordinada a ela, mas também sem ser completamente desconectada dela: uma espécie de aliança (*alliance*), como uma sombra que, enquanto ainda em conexão com o corpo do qual é a silhueta, adquirisse uma certa autonomia dos movimentos” (Szendy, 2008: 61).

A respeito de uma reelaboração para piano a partir dos *Caprichos* de Paganini (*Estudos sobre os Caprichos de Paganini*, op. 3), originalmente compostos para violino, Schumann explica seu objetivo ao manipular o material musical:

Eu copieei o original, talvez em seu detrimento, quase nota por nota, e me limitei a completá-la do ponto de vista harmônico, exceto que desta vez eu deixei de lado o pedantismo de uma transcrição textual, e queria que a presente transcrição desse a impressão de uma composição autônoma para piano, o que faria esquecer sua origem ao violino, sem a obra perder sua ideia poética. (Schumann *apud* Szendy, 2008: 64)

Podemos notar que o propósito do compositor foi fazer esquecer a origem violinística da reelaboração, procurando distanciá-la o máximo possível da obra de Liszt. Para Schumann existe uma ideia anterior obra, e uma produção que aspira o ideal, e é essa ideia que ele almeja apresentar em sua reelaboração. Além disso, ele considerava que os caprichos nos quais se baseou para seus estudos, eram ainda esboços de uma obra, e pela forma como descreve sua intervenção no plano harmônico, notamos que ele buscou completar a obra de Liszt em direção a obra (ideal).

Embora Schumann, em sua atividade crítica, tenha querido exaltar o valor da reelaboração atribuindo-lhe o *status* de obra, encontramos em sua



atividade composicional uma atitude explicitamente romântica, que demonstra sua objeção à reelaboração como obra. Em uma declaração do compositor sobre uma segunda reelaboração que realizou, mais tarde, dos mesmos *Caprichos: Seis Estudos Concertantes sobre os Caprichos de Paganini*, op. 10, ele diz:

Estou dando um número de opus (*eine Opuszahl*) para esses estudos, pois o editor me disse que ele seria o melhor caminho que eles podiam tomar [...] uma razão que fez todas as minhas objeções desaparecerem. (Schumann *apud* Szendy, 2008: 61)

Sua resistência em atribuir o *status* de obra (*opus* dentro do seu conjunto de obras) a uma peça “composta a partir de” só foi contornada por um conselho prático de seu editor que, provavelmente, tinha razões comerciais para tal.

Para Schumann, a reelaboração assume, então, um espaço entre a obra e a Obra, um espaço essencialmente crítico, segundo sua perspectiva, se, como ele, entendermos que a tarefa do crítico é a de complementar a obra em direção ao ideal. Completamente distante de uma perspectiva funcional (de disseminação), aqui, a reelaboração não substitui ou elimina o original, mas está sempre ao seu lado, equidistante do impossível (Obra). Ela é uma “crítica da música na música”, como no sentido empregado por Friedrich Schlegel em *Athenaeum*: “Poesia pode ser criticada somente por poesia” (Schlegel *apud* Szendy, 2008: 65).

### 3.3.1 Reelaboração como escuta assinada

Dentro desse horizonte crítico, Szendy parte da premissa de que a reelaboração oferece uma escuta (que não a nossa, pessoal) de uma determinada obra, para argumentar que os arranjadores são ouvintes que “assinam e anotam suas próprias escutas”, e para quem a obra nunca está dada de antemão: indefinidamente adiada, ela oscila entre apropriação (tradução) e desapropriação (crítica) (Szendy, 2008: 39).

Para Szendy, o reelaborador é capaz de se apropriar das obras em nome de sua escuta particular. Ele se mostra interessado, por exemplo, na maneira como esses reelaboradores assinam suas produções: “assinam seus nomes dentro da obra [...] [posicionando] seus nomes perto do dos autores”, como Bach-Webern, na transcrição do *Ricercare* da *Oferenda Musical*, Beethoven-Liszt, nas versões para piano das nove sinfonias, Brahms-Schoenberg etc., o que ele chama de assinaturas duplas (*double-barrel signatures*) (Szendy, 2008: 35). Ele apresenta assim sua tese:

Nessas circunstâncias, me parece que o que os arranjadores assinam é sobretudo uma escuta. Suas escutas de uma obra. Eles devem mesmo ser os únicos ouvintes na história da música a escrever suas escutas, ao invés de descrevê-las (como o faz a crítica). E é por isso que eu os amo. Eu que tanto amo escutar alguém escutando. (Szendy, 2008: 36)

Assumindo essa perspectiva, Szendy revela que nossa escuta é plástica, maleável e oscila com certa tensão entre o original e sua reelaboração. Tensão essa que, segundo ele, “é uma característica própria da reelaboração, mesmo na mais simplista ou na mais *kitsch*” (Szendy, 2008: 35). O filósofo usa como exemplo a reelaboração de Leopold Stokowski da *Tocata e Fuga* em Ré menor de Bach para esclarecer a complexa fenomenologia da reelaboração:

Meu ouvido está continuamente aguçado, divido entre a orquestração real e o órgão imaginário que se mantém sobreposto como uma sombra de uma memória. Eu ouço, inseparavelmente, tanto o órgão ocultado pela orquestra quanto a orquestra ocultada pelo órgão fantasma [...] Nós estamos ouvindo dobrado. (Szendy, 2008: 36)

Kane observa que, ao reorientar a reelaboração para a perspectiva da escuta, Szendy sugere que a obra musical sempre foi complicada pela existência de uma sombra dupla, a reelaboração. O filósofo vai além de uma crítica historicista da ontologia musical argumentando que “ao proliferar cópias que não são meramente cópias, versões que desafiam a unidade do ideal, o arranjo prejudica a autonomia da obra musical” (Kane, 2009: 149).

Desse modo, Szendy afirma que as reelaborações se apropriam das obras e articulam maneiras de ouvir o original, nos fazendo perceber que a essência da obra é fluida. Ele, portanto, concorda com Benjamin a respeito

das obras de arte. Para Szendy, o arranjo é complementar à obra, ele revela a variedade de seus possíveis sentidos, os quais estão sempre em suspenso, ainda por vir. Essa escuta plástica se opõe à escuta estrutural<sup>34</sup>, pois não atende às demandas da obra musical, ou seja, ao invés de ser determinada pela obra, ela mantém uma relação crítica com a mesma.

O filósofo oferece um exemplo da maleabilidade da escuta, rico para a nossa investigação, com uma obra de Maurício Kagel, encomendada em 1969 pela *Westdeutscher Rundfunk*. O filme em preto e branco intitulado *Ludwig van*<sup>35</sup> foi lançado em 1970, ano de comemoração do bicentenário de nascimento Beethoven, e examina a recepção desse compositor e de suas obras e como estas se tornaram um produto de consumo da indústria cultural.

Para a música que toca ao longo do filme, Kagel utilizou uma orquestra de salão, a qual chamou de “*Gesamtdeutsches Kammerorchester*” (“Orquestra de Câmara toda-Alemã”), e que consiste em uma flauta, um oboé, um clarinete, um fagote, uma trompa, um trompete, um trombone, percussão, dois violinos, uma viola, um violoncelo, um contrabaixo, um piano e um cantor (baixo-barítono). Os fragmentos utilizados por Kagel são, basicamente, de sonatas para piano e sinfonias de Beethoven, sobretudo da nona. Com exceção de dois trechos do filme, o compositor não empregou técnica de colagem na manipulação do material musical, mas sim, reorquestrou e gravou toda a trilha, inclusive longos fragmentos de peças, de uma maneira não convencional.

Embora não tenha alterado ou adicionado nenhuma nota ao original, Kagel mudou a instrumentação de peças orquestrais, orquestrou peças de piano e propôs performances pouco usuais delas, que conseqüentemente transformaram completamente seu caráter – em diversos momentos, os músicos tocam dessincronizadamente, com sonoridade e afinação ruins,

---

<sup>34</sup> O termo “escuta estrutural” foi usado por Adorno no primeiro capítulo de seu livro *Introdução à Sociologia da Música*, e se refere a uma habilidade de percepção estrutural da música, isto é, uma escuta capaz de reconhecer os elementos constituintes de uma obra, e suas interações.

<sup>35</sup> O filme está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7l8vPWF1gxl>>. Acesso em: 20 de julho de 2015.

soando de forma muito semelhante a um conjunto amador ao executar uma obra difícil para sua competência.

Em relação a essa proposta de performance, Kagel argumenta que na época de Beethoven as orquestras não tinham a precisão e a qualidade sonora das orquestras do século XX, e que a *Nona Sinfonia* foi estreada com apenas dois ensaios, resultando numa performance provavelmente muito inferior à performance de uma orquestra profissional de hoje. Ele argumenta, porém, que os músicos não tinham qualquer problema de consciência em tocar a música de um gênio desta forma, afinal, a técnica desenvolvida até então e os instrumentos de que dispunham determinavam os seus limites de precisão da performance, além do que, estavam descobrindo quão moderna era a música de Beethoven (Kagel *apud* Stavlas, 2012: 63).

Também é perceptível que a gravação da trilha foi realizada numa sala pequena, e que a mixagem sonora foi propositalmente desregulada valorizando determinadas vozes (em geral vozes centrais) que analiticamente são consideradas menos importantes e dificilmente seriam ouvidas numa performance fiel da partitura. A ideia de Kagel, ao adotar esse procedimento, foi reproduzir uma escuta semelhante à de Beethoven, considerando sua surdez no momento da estreia dessa sinfonia. Ele afirma, assim, que a ideia foi orquestrar a música de Beethoven desta forma, em que certas variações sonoras e frequências, as quais uma pessoa surda ouve de forma distorcida, fossem tratadas adequadamente” (Kagel *apud* Stavlas, 2012: 62).

Além disso, a maleabilidade da escuta de Kagel fica evidente na ação inicial do filme, quando a câmera se torna o olhar de Beethoven, e, à medida que o personagem anda pela cidade, o som dessa sinfonia, que serve de trilha para as imagens, se transforma com total plasticidade a cada novo quadro, interagindo com músicos que estão na filmagem, ou quando entrando em uma loja de discos o som gradualmente remixado passa a soar como através de um *headphone*.

A atitude crítica de Kagel ao tratar da *Nona Sinfonia* nos mostra que, embora as alterações realizadas por ele desafiem fortemente a integridade do original – se pensarmos que esta reelaboração nega um significado simbólico explícito dessa obra: *Ode à alegria*, e que é um exemplo relevante da monumentalidade da forma sinfônica, do final do século XIX –, é possível

notar, na reelaboração, ainda uma espécie de fidelidade à biografia de Beethoven e a dados históricos, sobretudo quanto à produção e à performance musicais da época do compositor. Ao executar a música de maneira aparentemente contraditória, sem se preocupar com a beleza, muito menos com a perfeição, Kagel revelou novas qualidades da música.

Interessante notar que essa atitude crítica não se restringe somente à sonoridade específica resultante dessa reelaboração, mas também em como a reorquestração de algumas partes foi determinada nessa trilha beethoveniana. Em um determinado trecho, Kagel indica cinco opções aos instrumentistas, sem limitá-los a escolher apenas uma delas: as três primeiras têm o subtítulo de “Possibilidades de instrumentação” (*Chance instrumentation*) e as outras duas opções aparecem sob o título de “Montagem” (*Montage*).

Nas três primeiras sugestões, o compositor descreve possíveis combinações para quando todos os instrumentistas estão tocando ao mesmo tempo: a primeira sugere que cada performer toque partes que foram escritas originalmente para outro instrumento; a segunda, que todos os performers toquem a partir de arranjos para piano, de obras sinfônicas, e a terceira, que todos toquem partes de sonatas de piano.

As outras duas opções chamadas de “Montagem” se referem a maneiras de combinar mais de uma obra de Beethoven: a primeira sugere que cada performer toque a parte originalmente designada para o seu instrumento, enquanto a segunda propõe que os performers sejam divididos em grupos, cada um tocando uma composição diferente do compositor, na instrumentação original.

Assim, nessa reelaboração, Kagel amplia ainda mais as escutas possíveis da obra de Beethoven, se afastando completamente de uma determinação de instrumentação, na medida em que as combinações resultantes dessas opções são inúmeras e serão diferentes toda vez que a partitura for executada. Além disso, fica claro que Kagel procura não impor nenhum limite à criatividade dos performers.

A maneira como o compositor lida com essa sinfonia tão emblemática, certamente põe em questão a noção de autenticidade e de autoria da reelaboração. Quanto ao primeiro ponto, Kagel argumenta que reelaborou as

obras para o filme para que soassem como se Beethoven as estivesse escutando, inclusive com todos os seus defeitos e variações decorrentes de sua surdez (Kagel *apud* Stavlas, 2012: 62). Essa ideia está em acordo com a tese de Dodd, apresentada na primeira parte desse terceiro capítulo, de que a autenticidade é fruto de um *insight*, isto é, de uma sensibilidade genuína à obra musical que conduz a abandonar o ideal de fidelidade à partitura pelo que o filósofo chama de autenticidade interpretativa (Dodd, 2012: 10).

Assumindo essa argumentação, podemos afirmar que Kagel, de fato, teve um *insight* que o fez escutar a obra a partir de outra perspectiva, que não a de fidelidade às ideias do compositor (*Werktreue*), mas a de autenticidade histórica relacionada à composição e ao compositor da obra. Nesse caso, entretanto, diferentemente do exemplo de Andreas Staier, a partitura não foi alterada, mas somente retrabalhada. Alexandre Tharaud afirma que a proposta de Kagel de

executar a música de Beethoven da maneira como ele [Beethoven] (mal) a ouviu faz a autenticidade virar contra si mesma, e fornece um contra-argumento ácido para uma homenagem mais ortodoxa, protestando contra escutar Beethoven e realizar performances de suas obras sem qualquer pensamento crítico ou reflexivo. (Tharaud *apud* Stavlas, 2012: 63)

Quanto à autoria dessa trilha cinematográfica, o que está em questão é se a manipulação do material musical realizada por Kagel o torna autor dela, ou se a música continua sendo de Beethoven. Kagel argumenta que a música não é sua, uma vez que na reelaboração nenhuma nota do original foi alterada, substituída ou acrescentada. Ora, essa reinterpretação não substitui o original, tampouco tem um propósito funcional, o que faz de Kagel no mínimo coautor dela, ou ainda, como argumenta Szendy: um músico que assinou sua própria escuta da obra, e que poderia certamente grafar seu nome ao lado do do compositor, Beethoven-Kagel.

## Considerações finais

Como conclusão desta dissertação, faremos uma recapitulação dos aspectos históricos, conceituais e filosóficos da reelaboração abordados nos três capítulos. Nosso objetivo com essas considerações finais não é, de forma alguma, encerrar essa discussão, ou dar respostas definitivas a questões tão complexas quanto as que procuramos abordar. Buscaremos, porém, evidenciar as características da relação reelaboração/original e da interação do reelaborador com a obra musical, construindo uma compreensão mais profunda das ideias de fidelidade, criatividade e crítica envolvidas na atividade de reelaboração musical. Confrontaremos as argumentações apresentadas e buscaremos posturas que possamos assumir em relação à obra musical e à produção de uma reelaboração.

No Capítulo 1 – Panorama Histórico da Reelaboração Musical, abordamos a prática de reelaboração sob uma perspectiva histórica. Vimos que ela perpassa todo o período retratado na história da música se apresentando de maneira quase indissociável de outras práticas musicais, como composição, interpretação, análise, apreciação e crítica. Ao longo da investigação revelamos diversos propósitos e funções dessa prática, e apresentamos alguns exemplos de reelaborações relevantes para o nosso questionamento acerca da fidelidade.

Primeiramente, pudemos observar que, na atividade composicional, era comum, até o fim do século XVIII, a reutilização de materiais musicais próprios compostos anteriormente ou de materiais de outros compositores, com diversas funções. Essa concepção nos permitiu atestar o potencial transformador da substância sonora e do sentido simbólico da música, já que os materiais eram constantemente readequados a diferentes ocasiões, adquirindo múltiplos sentidos nas esferas sacra e secular. Entretanto, no final do século XVIII, a noção de originalidade e do surgimento dos conceitos de obra original e derivada mudaram a orientação e o propósito da prática musical, o que, conseqüentemente, alterou o livre compartilhamento de materiais musicais.

A criação musical incorporada pelo produto composicional sofreu uma personalização, e a reivindicação de conformidade com a partitura e com as intenções ali expressas se tornaram, aos poucos, exigência dos compositores. Então, se como Goehr, admitirmos que, a partir de 1800, forças culturais e artísticas foram transformando os costumes e crenças da sociedade – que passaram a considerar a obra como objeto central da atividade musical –, então compreendemos também que a maneira de se relacionar com a música se tornou significativamente mais pobre. Além disso, surgiram limitações à manipulação da obra e, conseqüentemente, às funções e sentidos que ela poderia assumir.

No final do século XIX, a prática de reelaboração estava fortemente regulada pelo ideal do *Werktreue* e tinha como propósito a produção de uma versão de uma obra anteriormente composta. Naquele momento, a criatividade envolvida na prática de reelaboração se resumia a transportar uma obra de um meio a outro da maneira mais fiel possível ao seu caráter e às ideias musicais sugeridas pelas indicações do compositor. Um reelaborador exitoso era capaz de, mesmo diante das limitações e particularidades do novo meio, proporcionar uma performance “verdadeira” da obra, isto é, digna de substituí-la.

No início do século XX, a maneira de lidar com a obra na atividade de reelaboração não mudou muito. A demanda de fidelidade à obra ainda era determinante para o reelaborador, embora, às vezes, ele o fizesse com novos propósitos. Podemos lembrar a preocupação de Schoenberg e sua escuta particular do quarteto de Brahms, o que demonstra uma nova perspectiva na prática de reelaboração: reelaborar uma obra a fim de torná-la absolutamente transparente em seus movimentos e texturas, exercendo o potencial contrapontístico e harmônico da obra. Embora Schoenberg proponha uma reorientação na prática, para o plano da escuta, aqui, aparecem, de forma bastante evidente, as demandas de fidelidade à obra. Nesse caso, podemos dizer que a reelaboração se tornou um objeto representativo da escuta estrutural defendida por Schoenberg.

No decorrer do século XX, pudemos observar que vários outros propósitos levaram compositores e instrumentistas a adotar a prática de reelaboração. Em alguns casos, a manipulação realizada pelos



reelaboradores foi tão significativa que o efeito resultante extrapola a obra original, com alterações que revelam sua estética pessoal como compositores. Artistas como Weber e Ravel se tornaram, de fato, coautores das obras sobre as quais se debruçaram e suas parcelas de colaboração equivalem à parcela dos compositores dos originais, por isso, assinam ao lado dos nomes deles: Bach-Webern, Mussorgsky-Ravel.

No final do século XX, notamos que houve um retorno da utilização da prática de reelaboração, na atividade composicional. Compositores como Berio e Henze incorporaram obras de outros compositores em sua produção original por meio da reescrita, desenvolvendo sua técnica composicional sempre estreitamente ligados ao uso de materiais preexistentes.

Por fim, podemos falar dos reelaboradores como Caine e Kagel, que realizam reelaborações, ambas com uma mínima manipulação estrutural do material musical, mas com alterações que revelam suas escutas, que vão muito além das demandas da obra musical. Ao produzirem performances que contrariam a partitura e um sentido simbólico latente das obras – com a alteração da proporção de dinâmicas entre os instrumentos, com a utilização de uma voz amadora microfonada, ou com o descuido quanto a afinação, precisão e sincronismo na execução musical – esses reelaboradores estão, de certa forma, desafiando o ideal de *Werktreue*, na medida em que não procuram, de maneira alguma, reproduzir as expressões características do original.

Se as reelaborações de Caine e Kagel apresentam as mesmas notas do original, mas não reproduzem seu caráter, podemos pensar, por outro lado, em casos em que os compositores produziram obras originais buscando modelos expressivos estabelecidos na história da música. Por exemplo, no final de sua *Sinfonia nº 1*, Brahms escreveu um coral buscando claramente retratar a atmosfera da *Ode à Alegria* de Beethoven (não à toa essa sinfonia de Brahms é chamada de “*Décima Sinfonia* de Beethoven”).

Para esclarecer, então, as diferenças entre os propósitos da reelaboração e da reescrita, aprofundamos, no Capítulo 2, os conceitos e delimitações dessas práticas. Na primeira, a reelaboração, definimos as práticas de transcrição, arranjo, orquestração, redução e adaptação, pelo grau de alteração do material musical, e vimos que seu intuito é produzir uma

versão de uma obra, de modo que seja possível reconhecer a música original, no novo meio, sem contudo criar uma nova obra. Assim, as práticas de reelaboração estudadas se distinguem pelo grau de variação do material musical que apresentam em relação ao original, podendo ser manipuladas em seus aspectos *estruturais* – estrutura melódica, harmônica, rítmica, formal –, e *ferramentais* – meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento, dinâmica. A criatividade, nesse caso, envolve a escolha de que aspectos do material musical seriam alterados, lembrando que, segundo Pereira, quanto mais o reelaborador mantiver os aspectos estruturais, mais fiel será o resultado da reelaboração. No segundo caso, da reescritura, o objetivo é utilizar um material musical predeterminado com o intuito de produzir uma nova obra, sem necessariamente apresentá-lo de maneira reconhecível.

No Capítulo 3 – Da Relação com a Obra Musical, investigamos, principalmente, três abordagens filosóficas que apresentam diferentes maneiras de se compreender a ideia de fidelidade na prática de reelaboração. A primeira abordagem, de Stephen Davies, nos oferece uma perspectiva ontológica e analítica sobre a reelaboração, observando especificamente a prática de transcrição.

Davies argumenta que uma transcrição é uma transferência do material musical de uma obra, para um novo meio instrumental, visando a reprodução do caráter original, mesmo que, para isso, sejam necessárias adaptações significativas na estrutura. Para o autor, a transcrição não se limita a preservar as notas da partitura original, e a criatividade do reelaborador se revela em sua capacidade de recriar na transcrição, o caráter, o estilo e a expressão musicais próprios da obra original, podendo eventualmente ser sua substituta.

Entendemos, porém, que por essa perspectiva, antes mesmo de efetivamente transcrever, seria necessário ao reelaborador decifrar uma configuração estrutural subjacente contida na obra original (análise), o que hipoteticamente serviria como mecanismo suficiente de apreensão, compreensão e explicação dessa obra. Assim, propusemos uma breve analogia da reelaboração com a interpretação musical, pois entendemos que

nesta última, o processo de decifração dos códigos e a procura pela elucidação do significado de uma obra se assemelham ao da transcrição.

Vimos que a concepção idealista de interpretação musical de Croce se volta para a evocação do significado original, o que nos conduz a uma questão: se ainda não foi possível, de fato, comprovar que a música carrega uma essência ou um significado intrínseco, por que em nossas práticas musicais continuamos tentando revelá-lo?

Como uma alternativa ao pensamento rígido de Croce, detemo-nos em Pareyson com o argumento de que a interpretação configura um processo simbólico, e vimos com Abdo que o intérprete não pode entender a forma artística como perfeição estática, mas ele deve, sim, penetrar no movimento interno da obra, dialogando com ela e revelando seu dinamismo. Podemos retomar a concepção de Laboissère sobre a atividade da interpretação, a qual resulta de sua relação “com o objeto e seu contexto, captando a pluralidade de sentidos possíveis que permeiam o objeto de interpretação, a despeito da “fidelidade” à partitura, e ainda assim respondendo pela legitimidade do gênero, estilo e forma da obra em questão” (Abdo, 2000: 20).

Em seguida, no exemplo de Andreas Staier, pudemos notar como o pianista se relaciona com a peça (*Rondo alla Turca* de Mozart) e como constrói sua interpretação fundamentado numa perspectiva histórica da prática instrumental, ao invés daquela submetida à conformidade com a partitura (*score compliance*). Para Dodd, Staier teve um *insight* e uma sensibilidade genuína à música, que o fez abandonar a fidelidade à partitura pelo que chama de autenticidade interpretativa. Staier fere a inviolabilidade da obra, mas o faz em nome de uma performance mais verossímil da peça, considerando-se a liberdade improvisativa, o decoro, o estilo do período e a sugestão étnica da composição.

Para Davies, a gravação de Staier não é uma performance autêntica do *Rondo alla Turca* de Mozart, na medida em que ele não segue a estrutura musical presente na partitura de Mozart. O filósofo sugere, de outra forma, que a gravação de Staier está mais próxima de uma transcrição Lisztiana, pois é fruto de uma escuta pessoal da peça. Interessante notar que Davies entende a interpretação de Staier como uma transcrição, com uma menor exigência em relação a uma performance autêntica da obra, quanto à

execução das notas escritas na partitura (*perfect compliance*) por Mozart. Ou seja, para o filósofo, na prática de transcrição, além dos ajustes que são realizados no material musical para adequação ao novo meio, é possível também que se altere esse mesmo material musical (notas, ornamentos e dinâmicas) em nome de uma escuta pessoal do intérprete.

Notamos, então, que Davies e Dodd utilizam o termo autenticidade com sentidos diferentes: Davies busca a condição ontológica implicada na interpretação e, por isso, procura separar o que é imutável na partitura daquilo que pode ser variável na performance, para que se constate sua autenticidade. Já Dodd está preocupado em descrever a perspicácia do performer quanto à compreensão e a elucidação de elementos de uma prática musical, significativos para a interpretação, e que não são fornecidos pela partitura.

Na segunda abordagem, estudamos a perspectiva histórico-filosófica de Goehr, através da qual a autora define um momento específico na história da música em que a obra musical passou a ser o foco das práticas musicais. A partir de 1800, os produtos dessa prática passaram a ser considerados obras derivadas, versões que deveriam almejar necessariamente a correspondência com o original. Ela descreve essa relação de conformidade com a obra, revelando que a ideia de fidelidade (*Werktreue*) surgiu pela quando as atividades musicais – composição, performance, recepção, crítica ou análise – não deveriam mais ser guiadas por questões extramusicais de cunho religioso, social ou científico, mas sim pelas próprias obras musicais.

Notamos que, a partir de 1800, a prática de manipulação de músicas preexistentes foi perdendo sua característica lúdica, de modo que o material musical de uma obra não podia mais ser tratado de forma plástica e dinâmica. Ao contrário, considerava-se que uma obra acabada e autônoma tinha uma essência fixa que deveria ser acessada pela correta reprodução das indicações de uma partitura, que representariam as ideias do compositor. Esse pensamento pautou, e ainda hoje pauta, a atividade de reelaboração e, por isso mesmo, nos vemos muitas vezes conduzidos a analisar uma obra em busca de seus elementos essenciais, almejando reproduzir aquelas mesmas ideias do compositor, expressas no original.

Goehr afirma que estamos lidando com conceitos (de obra e obra derivada) e com um ideal, isto é, uma meta que nos esforçamos para alcançar no exercício das práticas de música clássica. Um ideal primordial de julgamento de qualidade e valor, e de importância estética, que procura produzir perfeitas expressões de uma obra musical. Desta forma, a filósofa refuta a ideia de Davies de que a autenticidade – ou fidelidade, ou *perfect compliance* – seja uma condição ontológica que possa ser flexibilizada, quando se trata de performance ou transcrição.

Observamos que a autora distingue dois tipos de autenticidade: uma guiada pelo *Werktreue* e outra historicamente orientada. A autenticidade guiada pelo *Werktreue*, como vimos, é um ideal que se revela no esforço do músico ao tentar cumprir estritamente as indicações expressivas e intenções do compositor em determinada obra. Nesse caso, a obra pode ser representada através da partitura, ou de uma partitura modernizada, ou ainda, para aqueles que assim acreditam, através da partitura manuscrita. O segundo ideal, historicamente orientado, procura reproduzir ao máximo as condições históricas originais, buscando ser fiel tanto à prática composicional quanto à prática de performance que estavam em uso no momento em que a obra foi criada. Nesse caso, foca-se em aspectos do som original, instrumentos específicos, configuração acústica, relação de dinâmicas, ornamentações adequadas, estilo de vibrato etc.

Podemos dizer, seguindo o pensamento de Goehr, que no exemplo de Staier a performance da obra foi guiada pelo ideal historicamente orientado, uma vez que ele apresentou a peça num *fortepiano*, com ornamentações e improvisações típicas do período mozartiano. Ora, se Staier teve um *insight* (Dodd), ou se apresentou uma transcrição da obra ao invés de apresentar uma performance autêntica dela (Davies) ou, se foi resultado da determinação de um ideal historicamente orientado (Goehr), de todo modo ele almejou uma representação fiel da obra, pois nos três casos, há a busca por um “significado original”.

Nesse ponto, apresentamos a terceira abordagem filosófica, de Szendy, em que ele propõe, baseado na argumentação de Walter Benjamin, uma nova perspectiva pela qual podemos compreender a reelaboração musical, estabelecendo um paralelo com a tradução literária. Para Benjamin,

as obras de arte (literárias ou musicais) são criadas em um meio de expressão (linguagem) que passa por constantes transformações ao longo da história. Por isso, são plásticas por natureza, e se desenvolvem, amadurecem e se modificam junto com o seu meio de expressão.

Adotando a argumentação de Benjamin, Szendy afirma que a reelaboração se apropria da obra e articula maneiras de ouvir o original, nos fazendo perceber que a essência da obra é fluida. Também nos faz desejar a incompletude e a fragmentação do original, e a da própria reelaboração. Assim, ambas demandam complementação uma da outra e se encontram equidistantes de um ideal. Para ele, a reelaboração é complementar à obra, ela revela a variedade de seus possíveis sentidos, os quais estão sempre em suspenso, ainda por vir.

Mas como poderíamos nos relacionar com a obra, na prática de reelaboração, senão tomando-a como modelo a ser seguido? Szendy propõe que essa seja uma relação crítica. Se, por um lado, a reelaboração nunca alcançará a essência da obra, por outro ela é capaz de fazê-la soar na mente do ouvinte, estabelecendo uma tensão entre o que está sendo tocado e o que surge como uma sombra na imaginação (o original).

Szendy afirma que para Schumann, a reelaboração cria um espaço entre a obra e a Obra, um espaço essencialmente crítico, assumindo que o propósito da crítica é complementar a obra em direção ao ideal. Completamente distante de uma perspectiva funcional (de disseminação), a reelaboração não substitui ou elimina o original, mas está sempre ao seu lado, equidistante do impossível (Obra). Ela é uma “crítica da música na música”.

Em sua tese, Szendy parte da premissa de que a reelaboração oferece uma escuta pessoal de uma determinada obra, para argumentar que os arranjadores são ouvintes que “assinam e anotam suas próprias escutas”, e para quem a obra nunca está dada de antemão. Numa reelaboração, a obra está indefinidamente adiada e oscila entre apropriação (tradução) e desapropriação (crítica).

O exemplo de Kagel nos revelou uma nova escuta da obra, não uma escuta autêntica (segundo Davies), nem uma escuta do próprio Kagel, mas

uma escuta de Beethoven. Poderíamos argumentar, nesse exemplo, que Kagel foi guiado pelo ideal de autenticidade à música (classificação suprimida por Goehr em sua conceituação), na medida em que o compositor não busca conformidade com o *Werktreue*, pois não procurou seguir rigidamente a partitura, nem tampouco mostrou preocupação com uma performance histórica, já que nem sequer utilizou instrumentos de época. De outra forma, o compositor relacionou dados extramusicais, históricos e biográficos a obra, apresentando-a de maneira genuína segundo uma perspectiva do próprio Beethoven.

Assim, Kagel toma uma postura crítica em relação aos ideais de *Werktreue* e de orientação histórica, e oferece um novo entendimento possível da obra. Essa “crítica da música na música” não é como uma crítica textual que descreve, examina e avalia uma obra, mas uma crítica artística que complementa a obra, oferece novas escutas e proporciona novas relações do objeto musical com a História, com sua história, como nos exemplos de Uri Caine, com aspectos do compositor ou ainda da prática instrumental, como vimos nos exemplos de Kagel.

A partir dos diferentes exemplos, observamos que a relação do reelaborador com a obra musical é relativa ao contexto histórico da época em que a atividade é exercida. É fato que os conceitos de obra e *Werktreue* que regulam a prática musical até hoje são responsáveis por enxergarmos a música de maneira idólatra e intocável, nos conduzindo a um cuidado excessivo em sua manipulação. Vimos, entretanto, que, ao contrário da ideia de Pereira, a manutenção dos aspectos estruturais não significa, necessariamente, uma maior fidelidade à obra. Nos casos de Uri Caine e Kagel, nenhuma nota do original foi alterada e, no entanto, estão completamente distantes do caráter original.

## Referências bibliográficas

### Livros, artigos, teses, dissertações e *websites*

ABDO, Sandra. Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica. In: *Per Musi: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 1, p. 16-25, 2000.

ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na Música e Regressão da Audição. In: Theodor W. Adorno – Textos escolhidos. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, p. 65-108 (Coleção “Os Pensadores”), [1963]1999.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In: GAGNEBIN, Marie (Org.). *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, p. 101-119, 2011.

BERIO, Luciano. *Two interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. Translated and edited by David Osmond-Smith. New York: M. Boyars, 1985.

BOYD, Malcolm. “Arrangement – Transcription”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Stanley Sadie, 1980.

BOYD, Malcolm. “Arrangement”. In: SADIE, Stanley e TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed., v. 2, p. 65-71. New York: Grove’s Dictionaries, 2001. Disponível em: <<https://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/Entries/S01332.htm>>.

BOORMAN, Stanley. “Urtext”. In: SADIE, Stanley e TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. New York: Grove’s Dictionaries, 2001. Disponível em: <<https://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/Entries/S28851.htm>>.

BOTA, João Victor. A transcrição musical como processo criativo. 2008. 106 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2008.



COLTON, Glenn. *The Art of Piano Transcription as Critical Commentary*. 1992. 176 f. 1992. Dissertação (Mestrado em Crítica Musical) – School of Graduate Studies, McMaster University. Ontario, 1992.

CROCE, Benedetto. *Estetica como scienza dell'espressione e linguistica generale*. 8.ed. rev., Bari: Laterza, 1945.

DAVIES, Stephen. Transcription, Authenticity, and Performance. Part One: Ontology. In: *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press, p. 47–59, 2003.

\_\_\_\_\_. Authenticity in Musical Performance. Part Two: Performance. In: *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press, p. 47–59, 2003.

\_\_\_\_\_. Musical Works and Orchestral Colour. *British Journal of Aesthetics*, v. 48, nº 4, p. 363-375, Oct 2008.

\_\_\_\_\_. Performing Musical Works Authentically: A Response to Dodd. In: *British Journal of Aesthetic*, nº 53, p. 71-75, 2013.

DODD, Julian. Performing Works of Music Authentically. In: *European Journal of Philosophy*, v. 23, nº 2, p. 1-24, 2012.

ELLINGSON, Ter (2001). "Transcription", *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Stanley Sadie, v. 25 (London: Macmillan Publishers, 2001), 692. Disponível em: <<https://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/Entries/S28268.htm>>.

FERRAZ, Silvio. A Fórmula da Reescritura. In: *III Seminário de Sonologia*. São Paulo: ECA-USP, p. 47-58, 2008.

FRIESENHAGEN, Andreas. "Three Splendid Sonatas", nota publicada no encarte do CD Mozart: Piano sonatas K330, K331 'alla turca', K332 de Andreas Staier. Harmonia Mundi, 2005.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. Being True to the Work, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* v. 47 nº 1, p. 55-67, 1989. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/431993>>.

HOWARD-JONES, Evelyn. "Arrangements and Transcriptions". In: *Music and Letters*, v. 16, nº 4, p. 305-311, 1935. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/728727>>.

IAZZETTA, Fernando. Representação e referencialidade na linguagem musical. In: Sonia Albano de Lima (Org.). Faculdade de Música Carlos Gomes. 1 ed. São Paulo: Musa Editora, v. 1, p. 45-63, 2005.

IMMEL, Steven. "Facsimile". In: SADIE, Stanley e TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. New York: Grove's Dictionaries, 2001. Disponível em:  
<<https://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/Entries/S40475.htm>>.

KANE, Brian. Review of: Szendy, Peter, Listen: a history of our ears. *Forthcoming in Current Musicology*, nº 86, p. 145-186, 2009.

KANIA, Andrew. The Philosophy of Music. In: Edward N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Spring 2014. Disponível em:  
<<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music/>>.

KREGOR, Jonathan. Collaboration and Content in the Symphonie Fantastique Transcription. In: *The Journal of Musicology*, v. 24, nº 2, p. 195-236. California: University of California Press, Primavera de 2007.

LABOISSIÈRE, Marília. Interpretação musical: a dimensão recriadora da "comunicação" poética. São Paulo: ANNABLUME, 2007.

LARROUSE ENCYCLOPEDIA OF MUSIC- Editor Geoffrey Hindley, Published by Hamlyn, London e New York, 1971.

LEVINSON, Jerrold. Performative vs. Critical Interpretation in Music. In: Kraus, Michael (ed.). *The Interpretation of Music: philosophical essays*. Oxford: Clarendon Press, p.33-60, 2001.

MARKOVI'C-STOKES, Katarina. To Interpret or to Follow? Mahler's Beethoven Retuschen and the Romantic Critical Tradition. In: *Beethoven Forum*, v. 11, nº 1. Illinois: University of Illinois Press, Primavera de 2004. Disponível em:  
<<http://bf.press.illinois.edu/view.php?vol=11&iss=1&f=stokes.pdf>>

MILLER, Malcolm. From Liszt to Adams: The 'Wiegenlied' Transcription. In: *Tempo, New Series*, nº 175, p. 23-26, Dez. 1990.

PEREIRA, Flávia. As práticas de reelaboração musical. 2011. 362 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

STAIER, Andreas. “Ornamentation and Alteration in Mozart—Can We, Should We, MustWe?”. Nota publicada no encarte do CD Mozart: Piano sonatas K330, K331 “alla turca”, K332 de Andreas Staier. Harmonia Mundi HMC 901856, 2005.

STAVLAS, Nikos. Reconstructing Beethoven: Mauricio Kagel’s Ludwig van. 2012. 209 f. Tese (PhD) – Department of Music Goldsmiths, University of London, 2012. Disponível em: <[http://research.gold.ac.uk/7151/1/MUS\\_thesis\\_Stavlas\\_2012.pdf](http://research.gold.ac.uk/7151/1/MUS_thesis_Stavlas_2012.pdf)>.

SZENDY, Peter. Arrangement/Derrangement. Paris: IRCAM, 2007.  
 \_\_\_\_\_ . Listen: A History of our Ears. New York: Fordham University Press, 2008.

TORMEY, Alan. Indeterminacy and Identity in Art. In: *The Monist*, nº 58, nº 2, p. 203-215, 1974.

VILLA-LOBOS, Heitor. Sua Obra. 4ª ed. Rio de Janeiro: MinC/SPHAN/Pró-memória/Museu Villa-Lobos, 2009.

WOLFF, D. O uso da música polifônica vocal renascentista no repertório do alaúde e da vihuela. In: *Pauta* (Porto Alegre). Porto Alegre, v.14, nº 22, p. 117-135, 2003.

### **Gravações citadas**

SCHUBERT’S Winterreise: A Composed Interpretation. Franz Schubert, Hans Zender (compositores); Peter Blochwitz, Ensemble Modern (intérpretes). BMG Classics, 1995.

EL DORADO/black gondola. Franz Liszt, Ferruccio Busoni, John Adams (compositores); The Hallé Orchestra, London Sinfonietta (intérpretes). Nonesuch/WBR, 2005.

DARK flame. Gustav Mahler, Uri Caine (compositores), Uri Caine Ensemble (intérprete). Winter & Winter, 2004.

PLAYS mozart. W. A. Mozart, Uri Caine (compositores), Uri Caine Ensemble (intérprete). Winter & Winter, 2007.

MOZART: Piano sonatas K330, K331 'alla turca', K332. W. A. Mozart (compositor); Andreas Staier (intérprete). Harmonia Mundi, 2005.

### **Vídeos citados**

LUDWIG van. Direção: Mauricio Kagel. Música: Ludwig van Beethoven. München: Winter & Winter, 2007. 1 DVD (90 min). Título original: LUDWIG van: ein bericht von mauricio kagel.