

João Victor Bota

A Transcrição Musical como Processo Criativo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva

CAMPINAS
2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B657t Bota, João Victor.
A Transcrição Musical como Processo Criativo. / João
Victor Bota – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes.

1. Transcrição musical. 2. Composição musical. 3.
Processos criativos. 4. Banda sinfônica. I. Paiva, José
Eduardo Ribeiro de. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "The Musical Transcription as a Creative Process."

Palavras-chave em inglês (Keywords): musical transcription ;
musical composition ; Creative processes ; Symphonic band.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva.

Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.

Prof. Dr. Claudiney Carrasco.

Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza.

Prof. Dr. Antonio de Almeida Prado.

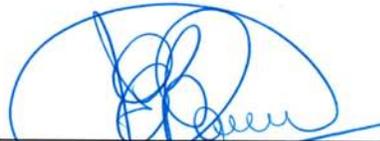
Data da Defesa: 29-08-2008

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando João Victor Bota - RA 001866 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Ricardo Goldemberg
Membro Titular



Prof. Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza
Membro Titular

AGRADECIMENTOS

A meu Orientador, o Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva, pelo incentivo e apoio durante todas as adversidades que ocorrem durante uma pesquisa de mestrado. Foi um orientador compreensivo e sempre atento, que teve infinita paciência com um orientando sempre atrasado com os textos, pois precisava trabalhar em todas as tantas outras coisas necessárias a quem não tem o privilégio de ter bolsa durante a pesquisa. Um “muito obrigado” por ter compartilhado um grande volume de material presente na imensa discoteca particular dele (que contém verdadeiras preciosidades!);

Ao Maestro Roberto Farias, figura importantíssima desde o início de minha trajetória como compositor e transcritor de música para bandas sinfônicas. Foi ele quem primeiro acreditou em meu potencial e intermediou inúmeros comissionamentos de meus trabalhos em escritura musical. Menção especial a toda atenção despendida durante os últimos quatro anos em incontáveis conversas relacionadas ao universo das bandas, que resultaram não só no aprimoramento de meu trabalho de músico, como numa grande amizade oriunda de crenças e ideais artísticos em comum;

Ao Maestro Dario Sotelo, grande valorizador da produção musical brasileira ligada as bandas sinfônicas;

A Profa. Dra. Denise Garcia, uma compositora recém-apaixonada pela produção de música para sopros e percussão; ministramos juntos a disciplina “Tópicos Especiais em Música: prática de orquestração para orquestra de sopros” no Departamento de Música da Unicamp, no primeiro semestre de 2008 (durante meu segundo semestre como estagiário docente), atividade que proporcionou-me uma chance a mais de reflexão aprofundada sobre minha pesquisa;

Ao Prof. Achille Picchi, pelos valiosos ensinamentos em análise musical e orquestração;

Ao Prof. Dr. Edson Zampronha, por ter demonstrado o quanto é necessário caprichar nas partituras para o compositor ser respeitado;

Ao Prof. Dr. Silvio Ferraz, por toda atenção dada a minha produção musical, desde a graduação. Figura que iluminou-me caminhos composicionais, com filtros, séries, conjuntos e todo um arsenal de técnicas que incrementam atualmente minhas músicas;

Ao Prof. Moacyr del Picchia e a esposa Miriam, amigos-musicais que sempre me apoiaram. Sou eternamente grato por terem aberto as portas de sua casa durante esses anos todos. O Moacyr, além de valioso professor de violino e profundo conhecedor de música, foi durante toda a minha graduação um grande conselheiro;

A Profa. Dra. Marina Corrêa, filóloga da Universidade de Viena que desenvolve um brilhante trabalho ligado a poesia concreta, música e tradução, pelo incentivo constante ao meu trabalho;

A Carla Delgado de Souza, amável antropóloga estudiosa da música contemporânea erudita, que acompanhou de perto a escritura da dissertação; pessoa querida cujas opiniões e pontos de vista tenho em alta conta: é sempre quem primeiro opina sobre minhas músicas, textos e me apoiou nos momentos mais difíceis dessa jornada acadêmico-artística... e na vida;

E aos meus pais, um agradecimento especialíssimo! Tipos raros: pais que desde o início apóiam um filho que escolhe uma carreira artística (e nunca sugeriram “tenha uma profissão de verdade” como muitos colegas e alunos meus já ouviram) e são fãs que fazem a “propaganda”, colecionam programas de concerto e notícias de jornal!!!

RESUMO

Nesta dissertação pretende-se discutir os processos criativos composicionais envolvidos nas atividades de transcrição musical, sobretudo aquelas referentes à produção de repertório para bandas sinfônicas. Acreditando que as transcrições pertencem ao universo da recriação artística, o argumento que permeia esta análise é sustentado por uma reflexão histórica acerca dessas práticas composicionais e da reconstituição do processo de consolidação das bandas sinfônicas como efetivos instrumentais relevantes no cenário ocidental. Por fim, o autor desta dissertação analisa algumas transcrições musicais realizadas por ele, com o intuito de trazer contribuições concretas, embora pontuais, para o exercício da transcrição musical como um processo criativo.

Palavras-chave: transcrição musical, composição musical, processos criativos, banda sinfônica.

ABSTRACT

This dissertation aims at discussing the compositional creative processes involved in the activities of musical transcription, above all on those related to the production of repertoire to symphonic bands. Believing that the transcriptions belong to the universe of artistic re-creation, the argument that runs through this analysis is sustained by a historical reflection about these compositional practices and by the reconstitution of the process of consolidation of the symphonic bands as effective means relevant in the western scenario. At last, some musical transcription analyses are made by the author of this dissertation with the aim of bringing concrete contributions, even if particular, to the exercise of musical transcription understood as a creative process.

Keywords: musical transcription, musical composition, creative processes, symphonic band.

SUMÁRIO

Notas Preliminares: Sobre Transcrição	1
Capítulo 1: Panorama Histórico sobre Transcrições Musicais	7
Capítulo 2: O Surgimento da Banda Sinfônica e Principais Características dos Primeiros Repertórios (Obras Originais <i>Versus</i> Transcrições)	27
Contribuições para o Surgimento da Banda Sinfônica	28
O Processo de Profissionalização e Consolidação das Bandas Sinfônicas	36
Principais Desafios Enfrentados na Escrita para Bandas Sinfônicas na Atualidade	39
Capítulo 3: Contribuições para uma Teoria a Respeito das Transcrições Musicais	47
As Transcrições de (e a partir de) Maurice Ravel	50
Vitrais Sonoros de Olivier Messiaen	62
Passacaglia e Fuga BWV 582 de J. S. Bach	77
Considerações Finais	93
Referências Bibliográficas	95
Bibliografia	96
Anexo: CD com Exemplos Referentes ao Capítulo 3	99

Notas Preliminares: Sobre Transcrição

Na presente pesquisa, busca-se discutir processos criativos composicionais que envolvem a transcrição musical. Para isso, pretende-se analisar parâmetros com os quais um autor trabalha ao apoiar-se numa obra musical específica e preexistente, com a finalidade de recriá-la em novos meios, fazendo uso de mudanças na instrumentação, orquestração, harmonia, contraponto etc.

Entende-se por transcrição um longo processo de citação de materiais, no qual o mediador do processo, seja um tradutor (no caso da poesia ou literatura) ou compositor, remete-se constantemente ao original, sem perder de vista o novo código para o qual ele verte a obra em questão. Na verdade, em música tratar-se-ia de um processo de recriação, no qual o compositor se baseia em uma obra preexistente (e que lhe serve de ponto de referência bastante forte ao qual se remete), deixando suas próprias marcas estilísticas no material transcrito.

Uma das primeiras questões relativas a essa temática, que é preciso esclarecer desde o início para se evitarem mal-entendidos, é sobre as semelhanças e as diferenças entre a transcrição e o arranjo musicais. De fato, diversos autores diferenciam muito pouco — ou nem o fazem — os conceitos de arranjo e transcrição. Convencionar-se-á neste trabalho que ambos estão na mesma modalidade: a recriação musical, uma vez que ambos podem ser compreendidos como processos de tradução musical para novos meios, seja para uma nova instrumentação, seja pela reharmonização etc.

Se ambos os processos pertencem ao campo da recriação musical, isso não significa, por si só, serem eles idênticos. Neste trabalho, a transcrição será entendida como o processo de recriação com maiores compromissos em manter as estruturas formais e harmônicas originais, ao mesmo passo que envolve, paradoxalmente, um grande investimento autoral do compositor/transcritor. Os arranjos, por outro lado, são constituídos de forma mais livre, não sendo necessária, portanto, a manutenção da estrutura da música (do

ponto de vista da forma) original.

Entretanto, toda caracterização muito dura no que se refere às particularidades tanto dos arranjos, quanto das transcrições são analiticamente perigosas, pois não consideram todo um complexo de recriações musicais pertencentes à zona fronteira de tais atitudes composicionais. De acordo com esse ponto de vista, serão vistos neste trabalho casos em que essas fronteiras se borram, embora por questões de praticidade, tenha sido usada a terminologia transcrição em todos os casos analisados.

Nesse sentido, pode-se pensar a transcrição em música como uma atitude composicional que vai além da simples transposição de notas — como ocorre, em inúmeros casos, na transcrição de obras entre violino e viola solo, quando o responsável apenas transpõe a altura das notas musicais¹ — que seria nada mais que uma adaptação grosseira da obra. A rigor, a transcrição obriga-se a ir além dessa simples adaptação: procura verter a obra musical em novos meios, agregando-lhe uma parte das características do novo meio expressivo (um instrumento musical, uma orquestra, uma banda sinfônica, por exemplo) sem perder de vista os diversos parâmetros formais da obra original.

Sendo assim, nesta pesquisa procurou-se discutir questões como a natureza do trabalho do transcritor, elucidando as problemáticas enfrentadas pelos compositores que se dedicam à prática da transcrição. Foi dedicada uma especial atenção aos processos criativos ligados ao trato da instrumentação e da orquestração, sobretudo no que tange ao repertório utilizado por bandas sinfônicas — conjuntos instrumentais sinfônicos nos quais há a predominância da participação das famílias de madeiras, metais e percussão. A escolha dessa instrumentação específica advém da prática do autor deste trabalho como compositor, uma vez que vem se dedicando especialmente à elaboração de material original e transcrito para bandas sinfônicas nos últimos cinco anos.

O caminho escolhido para a análise parte de uma perspectiva mais

¹ No caso específico, uma 5ª justa abaixo, se a peça original era para violino; buscando uma equivalência de dedilhados e cordas: a 1ª corda do violino com a 1ª da viola, e assim por diante.

ampla, rumo a um universo mais específico, ou seja, parte de uma preocupação um tanto genérica sobre a transcrição como processo criativo e caminha na direção de apontar soluções musicais usualmente adotadas nas transcrições específicas para banda sinfônica. Por fim, é realizada uma reflexão mais pormenorizada acerca dessas práticas, tendo como *corpus* analítico algumas transcrições para banda sinfônica realizadas pelo autor desta dissertação.

Sendo assim, no primeiro capítulo do presente texto, procura-se traçar um panorama histórico sobre a prática da transcrição musical, tendo-se como ponto de partida a música de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e prosseguindo-se até a contemporaneidade, com o objetivo de compor um quadro mínimo de referências relativas a esse processo. Logicamente não foi possível esgotar o assunto, que pode e deve ser objeto de outras pesquisas, dado ao fato de as transcrições serem recursos utilizados há muito tempo e de muitas formas. Em vez de a pesquisa se ater ao detalhe no que diz respeito à reconstrução histórica, ela apenas ilumina aspectos relevantes quanto à constituição da prática de transcrições musicais desde o século XVII.

O intuito do investimento histórico aqui realizado é justamente compor a base do argumento central deste trabalho: a recriação musical é ela própria um processo de composição. De fato, as transcrições musicais são práticas inventivas e por isso carregam consigo marcas autorais e estilísticas. Nesse sentido, podem ser compreendidas como (re)composições de um material sonoro — que é traduzido para outras formações instrumentais — capazes de revelar novas cores e desenhos musicais.

Se é verdade que a reflexão histórica sobre o trabalho criativo do compositor/transcritor proporciona um novo direcionamento analítico, também é fato que uma nova atitude estética existe a partir dessa prerrogativa. A idéia de que a composição é fruto de um *insight* do artista, e de que este *insight* não precisa ser minimamente trabalhado, vem perdendo cada dia mais sua legitimidade, uma vez que os próprios compositores, desde o século XX, têm desmistificado a criação artística, trazendo à luz e à discussão os seus próprios

processos de criação. De acordo com DAHLHAUS (2003), enquanto os compositores do século XIX tinham como centro de suas reflexões o problema do juízo estético e sua fundamentação filosófica, os compositores do século XX preocuparam-se em elucidar e discutir o aspecto formal e técnico de suas peças.

Nesse processo de esclarecimento de técnicas de composição, a prática da transcrição musical e as referências às obras que inspiraram direta ou indiretamente o compositor para a construção de sua poética musical, assumem um novo estatuto no interior de toda a reflexão acerca da criação musical, prova disso é o fato de estar se tornando cada vez mais comum o uso das citações em música — aqui entendidas como uma espécie de transcrição inserida em uma obra maior, portanto, em um outro contexto. Mesmo quando a citação for realizada de forma idêntica, usando, inclusive, a mesma instrumentação da música original, deve-se pensá-la como um momento no qual a transcrição se resvala, pois só o fato de a citação estar deslocada de seu contexto musical original, e inserir-se em uma nova configuração, faz com que ela estabeleça relações musicais completamente novas.

É verdade que se apenas agora os artistas têm se posicionado de forma a valorizar o passado ou a tradição como elemento fundamental para a constituição de sua autoridade artística, o diálogo existente entre vanguarda artística e tradição sempre se fez presente nos processos artísticos, seja pela reiteração, reelaboração ou negação de seus valores e ideologias. Em ZAMPRONHA (2000), esse diálogo é trazido à tona com a finalidade de evidenciar como o processo de desenvolvimento de notação musical é fruto de uma constante construção, em que o novo agrega valores, modificando a tradição estabelecida, ao mesmo tempo em que a preserva sob outros signos. Além disso, o autor nota que as mudanças de notação musical, decorridas em toda a História da Música, acabaram por propiciar novas bases léxicas, fundamentais para o surgimento de novas linguagens musicais.

Análogo ao processo de escritura musical (em suas diversas possibilidades de suportes e abordagens), a transcrição seria a busca de

identificação da obra não somente dos meios antigos, mas também dos novos, gerados pela mudança nos meios expressivos, de forma a estabelecer relações entre a obra original e a transcrita. Como uma espécie de diálogo entre o original e o transcrito, que ocorre por meio da análise e da interpretação particulares do transcritor.

Durante o primeiro capítulo do texto, o autor reporta-se à prática da transcrição sem se deter em uma instrumentação específica, de forma que toda a argumentação está baseada em uma lógica autoral, procurando evidenciar como a transcrição assume contornos idiossincráticos em momentos diversos da História da Música e, mais do que isso, como as transcrições fazem parte de concepções estéticas particulares de cada compositor citado. No entanto, sendo esta uma pesquisa em que se pretende discorrer de forma privilegiada sobre as transcrições para banda sinfônica, fez-se necessário deslindar como surge o repertório para banda sinfônica, ressaltando a grande importância que as transcrições de um repertório já consagrado (composto originalmente para grupos orquestrais e/ou para instrumentos solistas) possuem no processo de consolidação desse efetivo instrumental.

Nessa lógica, o segundo capítulo versará mais especificamente sobre a formação e a consolidação das bandas sinfônicas como efetivos instrumentais, discutindo o que há de singular nesse tipo de conjunto em relação aos demais. Nessa discussão, que também se auxilia em alguns momentos de uma reflexão histórica, tem-se o intuito de mostrar os motivos pelos quais foi possível o estabelecimento de grupos sinfônicos formados primordialmente por instrumentos de sopro e percussão a partir do século XVIII.

De acordo com a reflexão encaminhada, não é possível determinar uma única razão para o desenvolvimento das bandas sinfônicas: esse foi um processo que se beneficiou de várias contribuições, que vão desde a inspiração das bandas janissárias tradicionais do Império Otomano até o desenvolvimento de novos instrumentos de sopro, mais complexos, sofisticados e potentes.

Em meio a esse processo, torna-se evidente como a prática

composicional para conjuntos de instrumentos de sopro, iniciada timidamente na Europa com Giovanni Gabrieli (1557-1612), adquire força com o passar do tempo, chegando a adquirir um *status* relativo já nos séculos XVIII e XIX. Provas disso são os relatos de Hector Berlioz (1803-1869) em seu livro de memórias, em que o regente-compositor menciona o interesse que nutria por essas grandes formações instrumentais que se tornavam cada vez mais comuns na Europa, chegando a citar diversos grupos formados por instrumentos de sopro e percussão que tocavam basicamente arranjos e transcrições de obras do repertório orquestral e operístico, inclusive obras dele próprio.

Entretanto, se no século XVIII a banda sinfônica atinge um patamar de respeitabilidade que permite sua profissionalização, é fato que o século XIX será considerado o período de ouro para esse efetivo instrumental, que já começa também a fazer parte de um novo ambiente: os Estados Unidos da América. Nessa época, o processo de complexificação tanto da escrita como também da própria execução musical para bandas sinfônicas é verificável no fato de os compositores passarem a exigir maiores dificuldades técnicas, além de fazerem usos bastante mais complexos em escritura composicional. A partir dessa rápida caracterização, é realizada uma reflexão acerca das particularidades das bandas sinfônicas que se apresentam como grandes desafios, ainda hoje, para o compositor, tanto no que se refere ao repertório original quanto ao repertório transcrito.

Por fim, o objetivo no terceiro e último capítulo deste texto é justamente trazer algumas contribuições para as problemáticas anunciadas nos capítulos anteriores, no que tange tanto à prática da transcrição (apontando suas vantagens e seus limites), quanto à composição específica para banda sinfônica. Para isso, é realizada a análise musical de algumas transcrições para banda sinfônica, que tiveram como base as peças *Pavane pour une Infante Défunte*, de Ravel; *Le Banquet Céleste* e *Rondeau*, de Messiaen; e *Passacaglia e Fuga em Dó menor*, de Bach.

CAPÍTULO 1: Panorama Histórico Sobre Transcrições Musicais

O intuito com a discussão realizada no presente capítulo é fazer um breve histórico de como as transcrições constituem uma prática composicional, enfatizando a maneira com a qual ela assume diferentes contornos de acordo com as concepções estilísticas de diferentes épocas, aqui representadas nas figuras de vários compositores. Não o é objetivo trabalhar exaustivamente o assunto do ponto de vista histórico, de forma que este não será, de forma alguma, esgotado neste debate. O histórico, que aqui se faz presente, possui o propósito de auxiliar a reflexão — uma vez que fornece um bom material para pensar a transcrição como prática composicional — embora ele não constitua o cerne desta investigação.

Como ponto de partida deste panorama de transcrições, toma-se a música de Johann Sebastian Bach (1685-1750). No período barroco, a cópia manual de partituras e a transcrição de músicas podiam servir como técnica de aprendizado em composição musical. Os músicos de então entendiam que o ato de ler uma partitura e copiá-la servia como processo de análise e memorização de determinada música². Nesse sentido, a transcrição seria uma tarefa não só de

² Nesse momento prévio ao século XVIII, a música era socialmente considerada como uma *ars mechanica*, ou seja, um artesanato, e seu aprendizado se dava de maneira similar aos demais ofícios exercidos nas sociedades de corte européias. Sendo assim, não possuindo *status* de Grande Arte, a música geralmente era ensinada primeiramente no ambiente doméstico e seu aprendizado estava estreitamente ligado à tradição familiar: tal condição pode ser verificada na existência das várias famílias de músicos profissionais (ELIAS, 1995). No entanto, se as condições sociais de aprendizado e vivência musical, se transformaram significativamente durante o século XVIII na Europa, a cópia de partituras à mão foi uma prática que persistiu durante mais tempo, sendo possível encontrá-la com alguma regularidade ainda no século XX. Sendo assim, 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. Um exemplo disso é Hector Berlioz (1803-1869), que mesmo tendo nascido mais de um século depois dos compositores barrocos acima citados, interessava-se em copiar partituras que considerava obras-primas, como, por exemplo, a *Sinfonia 9*, de Beethoven, com objetivo de aprender com esta música a arte da composição dos “grandes mestres” (Cf. BERLIOZ, 2000).

cópia, mas de reelaboração dos modelos musicais iniciais com objetivos pedagógicos, ao submeter um estudante de composição às dificuldades das músicas originais, como a forma, harmonia, contraponto etc.

Baseados nos concertos para violinos de Antonio Vivaldi (1678-1741), os concertos para múltiplos cravos de Bach são casos da intervenção de um compositor numa obra de outro autor, na qual a música se transforma de acordo com os novos meios expressivos de um novo suporte, ou seja, de uma nova configuração instrumental:

Antonio Vivaldi é figura de grande importância para o desenvolvimento dos concertos-solo em três movimentos. Em seu *Concerto em Lá Menor para Quatro Cravos*, BWV 1065, Bach transcreve um concerto para quatro violinos de Vivaldi, o *Concerto em Si Menor Opus 3 no. 10*, pertencente à coleção publicada em Amsterdã em 1712 e conhecida como *L'estro armonico*. A transcrição é magistral, resultante de um admirável trabalho para o conjunto de teclados. O primeiro movimento, com ressonâncias características de Vivaldi, é um tanto transformado, no arranjo de Bach, em verdadeira música para teclados. A potência acórdica dos quatro cravos é usada com grande efeito na sólida abertura do Largo central, antes desdobrado em uma transformada passagem harpejada, entremeada pelo final solene em acordes. Da mesma forma, no último movimento há notáveis mudanças de *layout*, abastecendo o repertório para múltiplos teclados com raras inovações. (BACH, J. S. *Concertos for Two, Three and Four Harpsichords*. Intérpretes: Cologne Chamber Orchestra e Helmut Muller-Bruhl. Naxos Classical, 2006. 1CD (ca. 71 min).³

De fato, ao tomarem-se como exemplo as peças acima citadas, poder-se-ia perceber a adequação que Bach fez do material original para os violinos

³ Tradução livre do trecho: "Antonio Vivaldi was a figure of the greatest importance in the development of the three-movement solo concerto. In his Concerto in A minor for Four Harpsichords, BWV 1065, Bach transcribes a concerto for four violins by Vivaldi, the Concerto in B minor, Opus 3, No. 10, from the collection published in Amsterdam in 1712 as *L'estro armonico*. The transcription is masterly, resulting in a work admirably suited to the keyboard instruments. The first movement, with initial resonances characteristic of Vivaldi, is soon transformed, in Bach's arrangement, into true keyboard music. The chordal power of the four harpsichords is used to full effect in the solid opening of the central Largo, before deployment into a transformed passage of arpeggiation, followed by the final solemn chords. In the last movement, as elsewhere, there are apt changes of lay-out, to provide an unusual addition to multiple keyboard repertoire."

solistas às novas possibilidades geradas com os novos solistas, no caso, os cravos (um pequeno exemplo disso é a condensação da parte de viola do conjunto orquestral, nos primeiros compassos da versão de Vivaldi, à mão esquerda dos cravos I e II – compasso 1-4 – na versão de Bach).

Concerto.

Allegro. Antonio Vivaldi, Op.3. Nr.10.

Violino I. Solo Tutti

Violino II. Solo Tutti

Violino III.

Violino IV.

Alto I. Solo

Alto II.

Violoncello.

Violone e Cembalo.

Figura 1: Vivaldi, Antonio – *Concerto em Si menor, opus 3 no. 10*, peça original para quatro violinos, orquestra de cordas e contínuo, composto em 1712. Fonte: ISMLP online.

CONCERTO.

Figura 2: Bach, Johann S. *Concerto para Quatro Cravos BWV 1065*, baseado no *Concerto em Si menor* de Vivaldi (opus 3 no. 10). Bach, J. S. (1992) *Concertos for two or more harpsichords*. New York: Dover Publications.

Bach recriou, também, diversas de suas próprias obras. Exemplo claro é a *Sinfonia da Cantata BWV 29* (escrita em 1720), baseada no prelúdio da *Partita em Mi Maior BWV 1006* (1731). Na *Partita em Mi*, Bach trabalhou, no prelúdio, uma ágil melodia para violino — sem acompanhamento — que na *Sinfonia da Cantata* é confiada a um solo de órgão acompanhado de orquestra, tudo numa nova tonalidade, ré maior. A estrutura geral da peça, no entanto, foi mantida.

J.S. Bach
Partita No. 3 in E Major

Preludio.
(♩ = 120)

Figura 3: Bach, Johann S. Partita em Mi Maior BWV 1006 (escrita em 1731). Fonte: Bach, J. S. (1998). Sei solo. Werner Icking online edition.

Bei der Rathswahl 1731.
„Mir danken dir, Gott, mir danken dir.“

SINFONIA.
Presto.

Figura 4: Bach, Johann S. Cantata BWV 29 (escrita em 1720). Fonte: IMSLP online.

Certo também é que Bach foi antecedido pelo costume do compositor escrever suas músicas sem determinar exatamente quais tipos de instrumentos deveriam ser usados. Bach lançou mão desse maneirismo em *A Arte da Fuga* — composta em seus derradeiros anos de vida — colocando na partitura a indicação apenas da tessitura na qual o instrumento deveria tocar: soprano, alto, tenor e baixo.

De acordo com CARSE (1967), era muito comum os compositores não designarem diretamente os instrumentos que deveriam tocar suas músicas até o século XVII. No entanto, esse costume começou a ser paulatinamente modificado por alguns compositores que, como Monteverdi (1567-1643), passaram a compor suas peças tendo em vista o timbre específico de cada instrumento musical, que era indicado em suas composições. Essa mudança de notação revela, na verdade, uma nova concepção do processo criativo envolvido no ato de compor, pois considerava a variedade timbrística como elemento fundamental na escrita, e não apenas as alturas musicais, como era usual na época⁴.

É sabido que nos períodos Medieval e Renascimento muitas obras corais recebiam dobramentos instrumentais sem as respectivas indicações em partituras, fosse num acompanhamento ao órgão ou na adição de instrumentos, como trombones ou famílias de violas (das quais oriundam os violinos, violas e violoncelos atuais). Historicamente Claudio Monteverdi é considerado um importante precursor das indicações de instrumentação e orquestração mais precisas, o que, aliás, pode ser verificado na complexa partitura da ópera *Orfeu*, composta em 1607.

⁴ Evidentemente, não se trata de acreditar que as distribuições dos instrumentos pelas partes (por exemplo: qual tipo de viola deve tocar a voz mais aguda etc.) eram completamente aleatórias no período em que a instrumentação não era especificada em partitura. Essas especificações eram realizadas tendo como base as tradições e os costumes locais da execução do repertório, além da própria limitação de tessitura natural de cada instrumento. Contudo deve-se ressaltar que a especificação instrumental, própria da revolução proporcionada por Monteverdi e alguns outros compositores, possibilitou a complexificação do léxico musical, que foi fundamental posteriormente quando surgiram formações instrumentais ainda maiores (HARNONCOURT, 1988).

L'Orfeo
Favola in musica
ex editione 1609

Claudio Monteverdi 1567 - 1643

Toccata che si suona avanti il levar de la tela tre volte con tutti li stromenti,
e si fa un Tuono più alto volendo sonar le trombe con le sordine

Toccata



Figura 5: Monteverdi, Claudio. *Orfeo*. Toccata.

Um exemplo um pouco diferente do citado acima, nas recriações musicais bachianas, é o ilustrado por ADLER (2000, p. 6), referindo-se ao trabalho de Mozart (1756-1791) na reorquestração do *Messiah*, de Haendel (1685-1759). Nessa transcrição são usados trombones e clarinetas no efetivo orquestral, como se Mozart tentasse proporcionar uma “satisfação à escuta dos ouvintes do final do séc. XVIII” ao incluir na obra de Haendel recursos de orquestração característicos da era mozartiana. No caso da clarineta, deve-se mencionar que Mozart foi um dos primeiros autores a escrever um vasto repertório para esse instrumento em música de câmara, solo e também incluí-la nas suas partituras orquestrais de sinfonias, óperas e concertos — entre outras formas musicais.

As várias marcas autorais contidas nas transcrições mozartianas possuem uma explicação social muito interessante, uma vez que o mundo da música estava nesse momento sofrendo um processo de profunda transformação, que culminaria na mudança de seu lugar social do artesanato (*ars mechanica*) para o reino da Grande Arte em fins do século XVIII. De acordo com ELIAS (1995), a tragédia de Mozart foi a sua inadequação à sociedade de corte, que,

apesar de estar ruindo, ainda era dominante nos âmbitos sociais e políticos europeus da época e ditava, entre outras coisas, os padrões estéticos vigentes. Entretanto, é bastante irônico, em termos históricos, o fato de que Mozart teria se adaptado mais facilmente à nova realidade do fazer musical que se estabeleceu com o advento da sociedade burguesa.

Se é verdade que a música ocupava um lugar de destaque no meio artístico europeu do século XIX, é preciso salientar que ocorreram várias mudanças sociais que possibilitaram um grande desenvolvimento da atividade musical no período, como a emergência de um mercado editorial, de um público pagante de concertos e o surgimento de vários teatros e casas de concerto destinados a sediar apresentações musicais. Não menos importantes, no entanto, eram os saraus realizados nos salões domésticos que colocavam em contato vários nomes das elites artística e econômica européias, proporcionando, além de lazer e entretenimento, novas formas de mecenato (BOURDIEU, 1996).

Deve-se levar em conta que as transcrições do tipo redução pianística — bastante comuns no século XIX na Europa — eram diretamente associáveis à demanda de repertório camerístico consumido pela pequena burguesia, já que muitos compositores atendiam a encomendas de editoras musicais que buscavam abastecer o mercado com obras musicais que pudessem ser tocadas em casa por tal clientela, que era freqüentadora assídua de casas de ópera e salas de concerto. Num período anterior ao desenvolvimento de técnicas de gravação (as primeiras viriam somente a partir do final do séc XIX), as reduções ou arranjos para pequenos conjuntos instrumentais proporcionavam ao público uma espécie de nova possibilidade de escuta de uma obra musical já conhecida anteriormente por meio de récitas e concertos.

No entanto, as execuções particulares das reduções pianísticas, bem como das transcrições para um número reduzido de instrumentos, não ameaçavam de forma alguma a exibição dos grandes espetáculos. De fato, assegurava-se, mercadologicamente, a existência desses dois universos, cabendo aos teatros e às casas de ópera a promoção de novas peças musicais — que

geralmente utilizavam uma maior variedade e quantidade de instrumentos e a chance de o público prestigiar intérpretes de renome — enquanto que nos ambientes particulares eram reproduzidas as novidades musicais com uma outra instrumentação, mais reduzida. Com a coexistência desses dois ambientes distintos de execução musical, houve uma ampliação do mercado editorial de partituras, já que agora também poderiam ser publicadas reduções pianísticas de obras completas, trechos célebres ou arranjos estilo *pout-pourri* de peças executadas por grupos orquestrais. Nota-se que esse processo mercadológico possui análogos contemporâneos na associação existente entre o lançamento de um show musical e sua gravação em CD ou DVD, ou até mesmo no processo inverso, quando um conjunto musical sai em turnê de lançamento de um novo álbum gravado de antemão⁵.

Grande compositor e pianista, Franz Liszt (1811-1886) foi um prolífico autor de recriações musicais, observáveis, por exemplo, nas suas paráfrases operísticas — peças pianísticas semelhantes a fantasias ou rapsódias nas quais ele retrabalhava ostensivamente o material temático oriundo de óperas como *Rigoletto*, *Aïda*, *Il Trovatori* (todas estas citadas de Giuseppe Verdi, 1813-1901). Além dessas obras nas quais Liszt tomava maiores liberdades em relação às originais, há no catálogo lisztiano um grande número de reduções pianísticas baseadas em Beethoven (o ciclo completo das sinfonias), Schubert (diversas

⁵ Além de servir aos propósitos acima descritos, um tipo bastante especial de transcrição pianística é a redução de partitura orquestral (ou de outro conjunto de instrumentos) para piano correpetidor, ou seja, uma versão utilizada em concerto ou muitas vezes apenas para ensaios e que freqüentemente nem chega a ser anotada numa partitura; alguns pianistas com grande proficiência em leitura de partituras orquestrais têm a capacidade de realizar reduções durante o ato da execução. Nas performances, podem adaptar ligeiramente os elementos musicais do original que serão tocados para acompanhar um coro, cantores solistas ou atuar de forma pedagógica em aulas de regência (nestas, simulariam — por assim dizer — a orquestra, enquanto um aluno treina os gestos de regência, como entradas, cortes de som, fermatas etc). Alguns pianistas hábeis nas chamadas reduções à primeira vista se especializam em ensaiar os solistas de uma determinada obra (ópera, concerto, canções sinfônicas, missas etc.) e conseguem fazer a leitura de partituras realmente complexas em termos de notação musical; lêem inúmeras pautas simultaneamente — inclusive as de instrumentos transpositores. Outra prática comum é a transposição de tom (como comumente é chamada), ou seja, a mudança das alturas das notas musicais de forma a adequar-se à tessitura de um cantor, podendo, portanto, tocar a mesma música em diversas tonalidades, transpondo mentalmente durante a performance musical.

canções) e Wagner (destaca-se o prelúdio de *Tristão e Isolda*) entre outras.

Para Liszt, existiram margens bastante variadas em termos de liberdades composicionais em relação às obras originais. Nas sinfonias de Beethoven ou na *Fantástica* de Berlioz, Liszt transcreveu para piano essas obras orquestrais, de modo que foram mantidas as estruturas formais, harmonia e muitas vezes até mesmo a tessitura relativa às músicas originais, na qual a versão pianística seria tocada.

Comparando as figuras 6 e 7 que são a versão original de Beethoven do início do II movimento da Sinfonia 3 e a respectiva transcrição feita por Liszt, nota-se: a melodia inicial colocada na mesma oitava em ambas; o dobramento de oitava da nota sol na figura de acompanhamento que ocorre a partir do compasso 2 na transcrição (que seria, na verdade, a nota sol dos segundos violinos tocada oitava abaixo); o preenchimento harmônico feito pelos sopros (em mínimas) a partir do compasso 9 é suprimido na versão pianística, porém todas as notas da harmonia original estão presentes na figuração de tercinas de fusas e colcheias na versão de Liszt.

MARCIA FUNEBRE.

Adagio assai. (♩ = 80.)

The score is divided into three systems. The first system includes Flauti, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in C, Corno 3° in Es, Trombe in C, and Timpani in C. G. The second system includes Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The third system includes Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns, Trumpets, and Basses. The score features various dynamics such as *pp*, *p*, and *f*, and includes markings like *molto poco* and *pp* Vcl. The tempo is marked *Adagio assai* with a metronome marking of 80 beats per minute. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Figura 6: Beethoven, L. van. *Sinfonia 3*, II movimento.

Marcia funebre.
Adagio assai. (M.M. ♩=80.)

Figura 7: Liszt, Franz. Transcrição para piano solo da *Sinfonia 3* de L. van Beethoven, II movimento
 Fonte: Liszt, Franz (1998) *Beethoven Symphonies Nos.1-5 Transcribed for Solo Piano*. New York: Dover Publications.

Para exemplificar o trabalho de criação musical de Liszt, permeado de maiores liberdades composicionais, cabe citar as paráfrases operísticas, em que foram reorganizados materiais temáticos, rearmonizadas as melodias originais além de outros processos que deixaram “marcas” musicais em obras pianísticas de um autor notadamente improvisador-virtuoso. Dessa lavra, é destacável a obra *Reminiscences de Don Juan de Mozart*. Portanto a relação de atrelagem das transcrições de Liszt com o mercado de música de concerto e ópera extrapolam as acima citadas, pois o autor desenvolveu importante carreira de intérprete das próprias músicas, muitas delas praticamente inexecutáveis para a maior parte dos

musicistas diletantes que adquirissem partituras de transcrições e reduções.

Na introdução de *Reminiscences*, ouve-se uma rítmica semelhante à encontrada em *Don Giovanni*, de Mozart — anunciada logo na abertura da ópera, e que será ouvida novamente na cena da chegada da Estátua do Comendador à ceia na casa de Don Giovanni (para desespero do servo Leporello) —, ou seja, uma das diversas reminiscências musicais do original de Mozart⁶ que, à maneira de Liszt, aparecerão nessa obra:

Reminiscences de Don Juan.
Oper von **Mozart.**
Erschienen 1843.

14. *Grave. ten. f marc.*

Figura 8: Liszt, Franz. *Reminiscences de Don Juan* de Mozart, para piano solo, de 1843. Fonte: Edition Peters.

Outro compositor fundamental para essa reflexão sobre transcrição musical foi Gustav Mahler (1860-1911), uma vez que ele nutria grande interesse por transcrições e reorquestrações: temos na obra do vienense diversos ciclos de canções nas versões para canto e piano, ou canto e orquestra. Foi processo

⁶ De ato, tem-se um recurso de difícil execução técnica ao piano que são os trilos feitos simultaneamente a teclas presas por outros dedos da mesma mão (compassos 2, 3, 6 e 7, mão

comum a reelaboração de uma mesma peça nas versões para canto e acompanhamento instrumental e, posteriormente, em versões apenas instrumentais que ele incorporava às próprias sinfonias.

É o caso da canção de Mahler, *Antonio de Pádua Pregando aos Peixes* (*Des Antonius von Padua Fischpredigt*), encontrada na versão apenas instrumental como terceiro movimento da *Sinfonia 2, Ressureição*. Mahler transferiu as linhas vocais para os instrumentos da orquestra, tanto na forma de solos como em combinações. Na mesma sinfonia, a canção *Luz Primeva* (*Urlicht*) — encontrada no ciclo de canções *A Trompa Mágica do menino* (*Des Knaben Wunderhorn*) — funcionava como quarto movimento dessa obra e é um caso diferente, pois o compositor mantinha o contralto como solista, de forma que esta sinfonia ficaria conhecida como a primeira com participação vocal na obra do austríaco⁷.

Mahler também realizou diversos trabalhos de reorquestração de obras tradicionais do repertório orquestral — que ele, como grande regente de carreira internacional, podia pessoalmente interpretar tais versões — como o ciclo das sinfonias de Beethoven. Ele justificava-se com o curioso argumento de que Beethoven, imerso em surdez durante boa parte de sua atividade composicional, não havia acompanhado os avanços instrumentais — portanto as orquestrações das suas obras podiam, sim, ser melhoradas. Com postura idêntica diante das próprias obras (que passaram por diversas revisões ao longo de sua vida), declarava que depois da morte dele, se algo não soasse bem, deveria ser mudado. Essa concepção de que a obra não está acabada nunca e que pode, portanto, ser sempre aprimorada com novas orquestrações, é reveladora de como o processo composicional desse compositor era feito por meio de sucessivas transcrições de um mesmo material musical.

Além dessa atitude estética, inerente ao próprio processo criativo de Mahler, é sabido que a transcrição também assumiu aqui um outro papel: o de ser

esquerda).

⁷ Em Mahler, a voz humana será necessária também nas sinfonias 3, 4, e 8.

a tradução de uma peça (composta originalmente com uma instrumentação específica) para que ela possa ser interpretada com outro efetivo instrumental, possibilitando assim novos arranjos e possibilidades musicais. De fato, os séculos XIX e XX experimentaram uma grande diversificação de grupos instrumentais, para os quais era necessária a adequação e a criação de um repertório.

Pensando de forma semelhante em relação à obra de Beethoven e de outros compositores, há os regentes Arturo Toscanini (1867-1957) e Herbert von Karajan (1908-1989), grandes entusiastas da adequação do repertório dos séculos XVIII e XIX aos amplos efetivos orquestrais pós-românticos, no qual se multiplicavam os instrumentos de todos os naipes da orquestra, isto em comparação tendo como base o tamanho das orquestras utilizadas nos séculos anteriores ao XX⁸.

Seguindo os passos do regente-compositor Gustav Mahler, no séc. XX, Leopold Stokowski (1882-1977), famoso regente da Orquestra da Filadélfia (EUA), ganharia grande visibilidade no campo das transcrições musicais. Com um vasto repertório orquestral criado principalmente a partir da obra de Bach, Stokowski regeria a trilha musical do célebre filme *Fantasia* (1941), produzido pelos estúdios de Walt Disney. Nessa trilha sonora, o regente-transcritor incluiu uma versão orquestral sua, da *Toccat e Fuga em Ré Menor* (BWV 565), de Bach. Ele próprio regeu essa versão, entre as demais obras do repertório original para orquestra que compõe a trilha musical do filme - como a *Sinfonia 6*, de Ludwig van Beethoven, o *Aprendiz de Feiticeiro*, de Paul Dukas e a *Sagração da Primavera*, de Stravinsky. Uma grande dificuldade contida na *Toccat*, de Bach, desse repertório (e solucionada na transcrição de Stokowski) é a técnica de improviso escrito de que o compositor barroco se utilizou; tratava-se da anotação detalhada

⁸ Essas adequações geram polêmica entre os círculos musicológicos que se preocupam com interpretações conhecidas como “historicamente informadas”. Entre as atitudes adotadas por esta vertente musicológica estão: a procura por executar cada repertório com instrumentos de época (ou réplicas); obedecer às dimensões dos conjuntos musicais contemporâneos dos compositores; pesquisa de manuscritos musicais e outros documentos que possam esclarecer detalhes interpretativos.

de passagens virtuosísticas que muitas vezes fogem da quadratura musical usual – o que torna a execução por um numeroso conjunto de instrumentos ainda mais difícil em termos de sincronização.

Também no século XX, Igor Stravinsky (1882-1971), no balé *Pulcinella*, estabeleceu uma espécie de diálogo com a música de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e de outros contemporâneos deste autor do séc. XVIII, apropriando-se de material melódico, transformando orquestração, harmonia e contraponto. A obra faz parte da fase chamada de neoclássica de Stravinsky que chegou a declarar que *Pulcinella* fazia parte de sua redescoberta do passado; estreada em Paris, em 1920, essa música participou de uma tendência de diversos compositores em retomar temáticas barrocas e clássicas. O compositor faria ainda cerca de três revisões dela ao longo da vida, e a suíte mais conhecida difere do balé original por não incluir solistas vocais.

Quando se pensa no trio de compositores Arnold Schoenberg (1874-1951) — o professor —, Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935) — os discípulos — é impossível desagregá-los da idéia de processos composicionais ligados a tentativas de dissolução do tonalismo e também da sistematização dos primeiros processos seriais dodecafônicos de escrita musical. Contudo, pode-se citar uma faceta menos conhecida do trio vienense, que é a de compositores transcritores que se autodenominavam “Sociedade de Execuções Musicais Privadas”. Os três autores tiveram uma significativa produção de transcrições do que podemos chamar de música ligeira (valsas de J. Strauss Jr. na maior parte — destinadas a um conjunto de câmara, ao que tudo indica, bastante requisitado em salões da sociedade vienense) e de música bastante complexa, como será exemplificado a seguir.

Schoenberg, já em seu tratado de harmonia, enunciava que no som há três qualidades, altura, timbre e intensidade, que devem ser consideradas de maneira igualmente importantes para o processo composicional. Essa afirmação que pode ser julgada atualmente bastante óbvia, não o era na época, pois era bastante comum a consideração apenas das alturas nos processos de

composição musical (SCHOENBERG, 2001, p. 578).

Fazendo uso da prerrogativa de Schoenberg acima exposta, Anton Webern escreveu uma orquestração para a obra *Fuga Ricercata a Sei Voci*, contida na coleção *Oferenda Musical*, de Bach. Trata-se de uma orquestração que explora recursos da técnica enunciada por Schoenberg denominada *Klangfarbenmelodien*, ou melodia de timbres, na qual o compositor construiu uma espécie de mosaico timbrístico ao distribuir notas isoladas ou pequenos fragmentos aos diferentes instrumentos.

Essa fragmentação das linhas melódicas em pequenos motivos musicais ou mesmo notas isoladas distribuídas por diferentes timbres instrumentais gera uma mudança constante no “colorido” (Farben) musical; analiticamente, a impressão que se tem é que Webern procurou buscar os elementos essenciais de cada elemento frasal, nas menores unidades possíveis; os timbres, inclusive, auxiliariam ao ouvinte o melhor entendimento da trama contrapontística bastante densa, com até seis vozes.

Ainda em relação às transcrições realizadas por compositores do modernismo musical, Arnold Schoenberg escreveu seu *Concerto para Violoncelo: a partir do Concerto para Cravo em Ré Maior de Monn*⁹, dedicado ao violoncelista Pablo Casals e estreada por Emmanuel Feuermann, em Londres. Na recriação do concerto de Monn, Schoenberg realizou verdadeiras homenagens a Casals, incluindo na composição elementos rítmicos e *pizzicati-glissandi*, para o violoncelo solista, que se remetem a músicas do repertório hispânico, fazendo, portanto, uma alusão clara à identidade nacional do homenageado.

Há também, nessa mesma fase composicional de Schoenberg, o *Concerto para Quarteto de Cordas e Orquestra: livremente adaptado a partir do Concerto Grosso de Handel em Si Bemol Maior, op.6, no.7*, este último composto em 1739 pelo compositor barroco. Entretanto, essa peça de Handel pertence a uma série maior de *Concerti Grossi*, que por sua vez também já havia sido

⁹ Sobre Matthias Monn (1717-1750).

influenciada por uma série de composições homônimas de Arcangelo Corelli (1653-1713)¹⁰. Esse gênero de composição musical de Corelli foi relido por Handel na produção dos seus *Concerti Grossi* e, posteriormente, um desses concertos seria material de inspiração para Schoenberg.

Na versão de Schoenberg, datada de 1933, o quarteto solista é acompanhado de orquestra cuja timbragem instrumental muda rapidamente, de maneira frenética, além de ocorrerem diversos processos de reharmonização em relação à música original.

Além desses importantes compositores do ciclo vienense, o italiano Luciano Berio (1925-2003) também é um autor determinante para o estudo dos parâmetros de recriação em música pelo foco das transcrições. Dedicou-se a transcrever autores, como Franz Schubert (1797-1828), Johannes Brahms (1833-1897), e também à escrita de obras bastante mais ousadas em termos de reelaboração musical, como as *Folk Songs* e a *Sinfonia*, esta última permeada de citações musicais que vão das tradições composicionais renascentistas, passando por Debussy, Ravel, Mahler e Stravinsky.

Figura 9: Luciano Berio, *Sinfonia* (1968), III movimento (fragmento do primeiro sistema, pág. 37).

Na figura acima, fragmento do terceiro movimento da *Sinfonia*, de

¹⁰ Compositor a quem se atribui a introdução desse gênero de concerto que trabalha com grupo de solistas (*ripieno*) e um conjunto maior (*tutti*).

Berio, em que se lê a indicação de andamento relativa ao Scherzo da *Sinfonia 2*, de Mahler, com o início da citação da melodia desta obra. Em seu processo de composição, Berio fez uso de colagens de fragmentos de música de outro autores inseridos em meio a *Sinfonia*, com intuito de prestar homenagem àqueles que ele considerava como grandes compositores da História da Música.

Nessa *Sinfonia* de Berio, o ouvinte informado é capaz de reconhecer trechos de peças dos compositores homenageados, de forma a estabelecer uma conexão com um discurso musical que remete, por exemplo, a Mahler e à retórica do Romantismo tardio. Nesse sentido, Berio não fez uma transcrição no sentido restrito do termo, mas, sim, utilizou-se de várias pequenas transcrições literais de peças que foram, entretanto, trabalhadas no interior de uma poética musical maior e assim adquiriram novos significados.

Observa-se, portanto, que a prática da transcrição não pode ser pensada de maneira descolada nem de seu contexto original, nem de seu destino final. Desse modo, a condução é realizada pelo compositor/transcritor, que escolhe os caminhos e as possibilidades estilísticas de se estabelecerem tais conexões.

Capítulo 2: O surgimento da Banda Sinfônica e Principais Características dos Primeiros Repertórios (Obras Originais *Versus* Transcrições)

A literatura para as chamadas bandas sinfônicas compõe-se de obras originais — cujo montante voltado a esse tipo de conjunto instrumental aumentou sensivelmente a partir do séc XX¹¹ — e também de transcrições de obras originalmente escritas para orquestra, piano ou outro instrumento solista, efetivos instrumentais mais antigos e consolidados no meio musical europeu.

Desde a profissionalização das bandas sinfônicas na Europa, processo que começou a ocorrer no século XVIII, as transcrições de repertório se constituíam uma prática comum que visava satisfazer as carências encontradas pelo grupo instrumental nascente e que ocupava uma posição mais marginal em relação aos efetivos orquestrais. No entanto, essas transcrições eram ainda bastante tímidas, no sentido de que muitas peças não atentavam para as singularidades timbrísticas dos instrumentos pertencentes a essa formação musical.

Ao contrário do que ocorre com a maioria dos grupos orquestrais europeus, a constituição da banda sinfônica como efetivo instrumental não pode ser pensada por meio da simples relação causa e efeito. De fato, se verá a seguir, as bandas sinfônicas são resultado de uma série de assimilações de diferentes práticas musicais que envolveram predominantemente instrumentos de sopro, com ou sem o acompanhamento percussivo.

Sendo assim, é bastante difícil afirmar quais são as origens das bandas

¹¹ De acordo com BATTISTI (2002), o repertório original para banda sinfônica foi bastante expandido durante o século XX, momento em que, como veremos adiante, esses grupos instrumentais já começavam a se consolidar, sobretudo nos Estados Unidos da América. Com o surgimento de várias bandas sinfônicas, tanto no contexto europeu como no estadunidense, houve uma demanda de mercado que estimulou sensivelmente a produção de uma música que procurasse levar em consideração as características sonoras desse grupo sinfônico.

sinfônicas¹², no que se refere tanto ao ambiente sociocultural que a desenvolveu, quanto ao papel social que esses grupos instrumentais desempenhavam. Fato notório de tais afirmações é a coexistência e a superposição das nomenclaturas: banda militar, banda sinfônica, orquestra de sopros e conjunto de sopros, pelo menos até o início do século XX.

Nesse sentido, o intuito neste capítulo é sistematizar as informações que se tem sobre as diversas formações instrumentais que contribuíram, em conjunto, para a emergência das bandas sinfônicas na Europa, durante o século XVIII, procurando evidenciar como as bandas sinfônicas se beneficiaram disso, já que conseguiram incorporar uma grande variedade timbrística em seu interior. Em seguida, procura-se mostrar o papel de extrema relevância que as transcrições musicais tiveram para a consolidação desse grupo, uma vez que foi possível, principalmente a partir delas, estabelecer um repertório mínimo que viabilizasse a existência desses grupos. Por fim, o capítulo é permeado pela relação, às vezes bastante complexa, entre o repertório transcrito e o repertório original para banda sinfônica.

Contribuições para o Surgimento da Banda Sinfônica

Um dos pilares da música para bandas sinfônicas é originado na música militar. É sabido que as atividades militares em inúmeras culturas demandam algum tipo específico de música; seja ela para estimular as atividades das tropas em batalhas — como sincronizar a marcha e ordenar ataques — abrilhantar cerimônias, ou simplesmente entreter os soldados. Naturalmente, os

¹² Em geral, as discussões acerca das origens de uma determinada invenção cultural costumam ser apaixonadas e também um pouco surdas, de forma que tendem a negar que uma mesma invenção pode ter origens muito diferentes, de acordo com o ambiente cultural do qual faz parte. Ao contrário daqueles que procuram encontrar apenas uma explicação para o surgimento das bandas, neste trabalho procurar-se-ão elencar as várias possibilidades já levantadas sobre o tema e acredita-se numa multiplicidade de situações que convergiram para a formação da banda sinfônica.

instrumentos de sopros e percussão são bem-sucedidos nessas tarefas ao ar-livre, pois geralmente possuem uma razoável potência sonora e a maioria deles é passível de ser tocada durante a marcha. Inclusive um fator que pesa considerações no repertório tocado durante as atividades marciais é a facilidade de memorização das músicas, uma vez que é quase impossível a leitura de partituras, pelos músicos, durante a marcha.

No entanto, alguns intelectuais, como BATTISTI (2002), são contrários à idéia de que as bandas militares teriam originado as bandas sinfônicas e argumentam que teria ocorrido, na verdade, o contrário: as bandas sinfônicas iriam inspirar o aparecimento das bandas militares. Para BATTISTI (2002), as bandas têm origem com os primeiros trabalhos compostos para instrumentos de sopro e a base de seu desenvolvimento teria se dado a partir do uso cada vez mais intensivo de instrumentos de sopro por compositores, como Mozart, Berlioz, Gounod e Strauss, ou seja, a partir do século XVIII.

Se o repertório que iria dar os alicerces ao desenvolvimento das bandas sinfônicas diz respeito aos séculos XVIII e XIX, é de extrema importância, no entanto, salientar que desde o século XVI é possível encontrar uma grande coleção de peças destinadas a grupos de metais, entre elas as compostas por Giovanni Gabrieli (1557-1612), chamadas *Canzoni*, que trabalham contrapontisticamente coros de metais e eventual percussão (tímpanos e tambores). Esse tipo de composição contrapontística tem forte influência da música sacra.

O século XVII continuaria, mesmo que ainda timidamente, a tarefa de utilizar instrumentos de sopro na composição musical do momento. Dois compositores europeus foram bastante importantes nesse sentido: Jean-Baptiste Lully (1632-1687) — que escrevia o repertório para ser executado pelas bandas de oboés e de fagotes da infantaria da Corte de Luís XVI — e Henry Purcell (1659-1695) — por ter usado trompetes, trombones e tímpanos na música que escreveu para o funeral da rainha Mary.

Também nessa época — em que a música ocidental passava a utilizar

cada vez mais os instrumentos de sopro nas orquestrações de suas músicas — houve uma grande popularização de grupos musicais de instrumentos de sopro e percussão que ficaram conhecidos como Bandas Turcas.

Segundo O'CONNELL (2000), a cultura turca exerceria um fascínio em meio à população europeia em fins do século XVII, sobretudo após a derrota que a armada otomana enfrentou em Viena, no ano de 1683, e que culminou no subsequente declínio da influência política do Império Otomano no continente europeu. Nessa época, práticas culturais turcas, que iam do paladar à música¹³, foram assimiladas e popularizadas na Europa. Pode-se notar, por exemplo, como a música militar turca aparece (mesmo que um pouco modificada) em um grande número de composições ocidentais — incluindo músicas de Brossard, Lully, Glück, Hadyn, Mozart e Beethoven —, além de ter merecido uma atenção especial nos escritos dos primeiros musicólogos e viajantes¹⁴.

Os instrumentistas que integravam as bandas turcas, chamados janissários (uma espécie de tropa de elite e guarda-costas reais), tocavam tanto em ocasiões de batalhas como em solenidades. Os janissários freqüentemente faziam parte das comitivas de embaixadores otomanos em visitas à Europa. As proporções e a instrumentação do *metherhane* (termo otomano empregado para definir esse grupo musical) podiam variar bastante de acordo com a ocasião. Em grandes comitivas, por exemplo, podiam ser encontradas zurnas (aerofones de madeira), boru (aerofones metálicos), o davul (grandes tambores cilíndricos) e também pares de pratos. Os trompetes rotativos, que eram vistos na Europa integrando esses *mether*, são bons exemplos de uma influência cruzada entre a cultura e música do ocidente e oriente, uma vez que a origem deste instrumento é

¹³ Não somente a musicalidade das bandas militares otomanas foi, de certa forma, assimilada na Europa. O mesmo aconteceu com os temas históricos e culturais próprios da sociedade otomana, que também viraram objeto de vários espetáculos, como é o caso da ópera *O Rapto do Serralho*, de Mozart. Além disso, foram abertas várias casas de comércio em que eram vendidos café e doces turcos (Cf. O'CONNEL, 2000, p. 121).

¹⁴ O'CONNEL refere-se aos trabalhos de Donado (1688), Toderini (1789), La Borde (1780) e Fonton (1751). Para o autor, o interesse desses musicólogos e viajantes estaria centrado no caráter exótico apresentado pela música turca.

européia.



Figura 10: Mehterhane, Military Band, 1839. Pintura feita por Arif Pasha. Official Costumes of the Ottoman Empire (at the Beginnings of the 19th Century) – pertencente a coleção de Arif Pasha. FONTE: Wikimedia Commons: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Mehterhane.jpg>

Da mesma forma, instrumentos tipicamente turcos, como os tambores janissários, foram incorporados a vários conjuntos instrumentais europeus da época e, além disso, alguns efeitos instrumentais foram criados — tendo como base a parada janissária, característica das bandas militares do Império Otomano — especialmente para instrumentos, como a espineta, o cravo e o pianoforte. Todas essas inovações musicais trazidas a partir de um contato mais intenso com o Império Otomano geraram também um jeito de se designar o estilo turco de música: o termo *alla turca*, provavelmente cunhado pelos italianos nessa mesma época, fazia referência à música militar da Banda Janissária.

Se, assim exposto, parece óbvio aceitar a influência turca para a

evolução da própria música ocidental, sobretudo no que se refere à incorporação de instrumentos de sopro e percussão, bem como de novas práticas interpretativas, não se pode ignorar que o mesmo ocorreu com o Império Otomano, inclusive em termos musicais. O processo de ocidentalização pelo qual o Império Otomano começou a passar, sobretudo no século XIX, levou à criação da Banda Imperial Otomana em 1827, que passou a substituir a Banda Janissária tradicional. Fato que comprova o intercâmbio crescente entre ocidente e oriente no plano musical, sobretudo no que se refere a grupos formados por instrumentos de sopro e percussão, é a trajetória de Giuseppe Donizetti (1788-1856), músico italiano, que se tornou instrutor geral de música do Império Otomano em 1828, época da corte do sultão Mahmud II (1808-1839).

De acordo com ARACI (2002), Giuseppe Donizetti Pasha, como era chamado pelos turcos otomanos, realizou uma mudança significativa na vida musical otomana, com o intuito de torná-la mais próxima daquela vivenciada na Itália. Para isso, sua ação não ficou limitada, como inicialmente era previsto, às bandas militares da armada de Mahmud II — além disso, ele ensinou música para os membros da família imperial, príncipes e senhoras do harém, compôs o primeiro hino do Império Otomano, organizou concertos e performances operísticas na corte, além de ter sido anfitrião de uma série de virtuosos que visitaram Constantinopla naquela época, como Franz Liszt, Elias Parish Alvars (1808-1849) e Leopold Meyer (1816-1883). Assim, o processo de assimilação da música ocidental também ocorreu pelos músicos turcos. Nas palavras de O'CONNEL:

A criação da Banda Imperial em 1827 para substituir o tradicional conjunto janissário (Mehterhane). Enquanto Giuseppe Donizetti (1788-1856) e seu sucessor, Guateli Pasa (d. 1899), foram trazidos à Turquia para satisfazer as necessidades musicais ocidentais dessa organização, seus métodos e meios de instrução - nomeados solfejo e notação, respectivamente, foram adotados pelos músicos turcos tradicionais. Em troca da gradual transferência do patrocínio elegante para a música turca tradicional, os músicos turcos também adaptaram técnicas

musicais ocidentais em seu benefício, pela transcrição do repertório da música turca tradicional (como no caso de Necib Papa, 1815-1883), pela incorporação de métodos de ensino ocidentais (como no caso de Hakim Bey, 1815-1868) e pela harmonização de melodias turcas para adaptá-las às demandas populares de gosto contemporâneo (como no caso de Notaci Haci Emin Efendi, 1845-1907). (O'CONNELL, 2000, p. 120)¹⁵

Sendo assim, a prática da transcrição assumiu, nessa situação, uma função social bastante específica, funcionando como um suporte para a manutenção da memória da música tradicional turca. No entanto, essas transcrições, ao operarem segundo uma lógica de escrita e de notação ocidental, revelavam-se já como produtos híbridos, nos quais havia uma mistura bastante fina entre elementos orientais e ocidentais de musicalidade.

Nesse sentido, é possível verificar que o contato intercultural com a sociedade otomana proporcionou, entre outras coisas, um enriquecimento de material sonoro para a música ocidental como um todo — principalmente no que se refere aos grupos europeus de sopro e percussão. Contudo, as marcas desse processo se tornariam ainda mais visíveis a partir de dois grandes acontecimentos: a composição e a estréia de *Música para os Reais Fogos de Artifício*, de Handel, e o movimento *Harmoniemusik*, que operaram conjuntamente para tornar a escrita para instrumentos de sopro e percussão ainda mais complexa e sofisticada.

Um grande concerto em Londres, em abril de 1749, marcaria a história do repertório para madeiras, metais e percussão: a estréia da *Música para os Reais Fogos de Artifício*, de G. F. Handel, comissionada por George II da Bretanha

¹⁵ Tradução livre do trecho: “The creation of an Imperial Band (Muzlkay-i Hiimayun) in 1827 to replace the traditional Janissary ensemble (Mehterhane). While Guiseppe Donizetti (1788-1856) and his successor, Guatelli Pasa (d. 1899), were brought to Turkey to fulfil the western musical needs of this organization, their method and medium of instruction- namely solfege and notation, respectively-were soon adopted by alaturka musicians. Due to the gradual demise of courtly patronage for alaturka, Turkish musicians either adapted western musical techniques to their advantage by transcribing the repertoire of alaturka (as in the case of Necib Papa, 1815-83), by incorporating western instructional methods (as in the case of Hakim Bey, 1815-68), and by harmonizing Turkish melodies to suit the popular demands of contemporary taste (as in the case of Notaci Haci Emin Efendi, 1845-1907).”

para a comemoração do final da Guerra de Sucessão da Áustria e a assinatura do Tratado Aix-la-Chapelle, que pôs fim ao conflito. Relatos indicam que um grupo instrumental de cem componentes foi prestigiado por uma audiência de aproximadamente doze mil pessoas. A música foi tocada em um evento ao ar-livre, como música de fundo para a grande queima de fogos que o título da música de Handel sugere.



Figura 11: Água-forte mostrando a cerimônia Royal Fire-works and Illuminations frente a Whitehall, no rio Tamisa, em 15 de maio de 1749 - ocasião para a qual G. F. Handel compôs a *Music for the Royal Fireworks*. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:RoyalFireworks.jpg>

O evento bastante grandioso, em que a *Música para os Reais Fogos de Artifício* foi estreada, já anunciava que a música para instrumentos de madeira, sopro e percussão começava a assumir uma grande importância em meio ao cenário musical europeu. Além disso, na mesma época, outros compositores —

entre eles Hadyn (1732-1809), Mozart (1756-1791), Beethoven (1770-1827) e Krommer (1759-1831) — também dedicaram especial atenção na elaboração de repertório para octetos de sopros em torno de Viena, Praga e Budapeste. Essa produção específica para pequenos conjuntos de instrumentos de sopro receberia o nome de *Harmoniemusik* e exerceria uma grande influência para a elevação do *status* dos instrumentos de sopro no interior da produção erudita.

A *Harmoniemusik* (literalmente “música harmônica”) foi um gênero musical europeu comum no século XVIII e ainda encontrável no séc. XIX, que compreendia músicas escritas para conjuntos camerísticos de sopros, especialmente serenatas, partitas, divertimentos e suítes. Faziam parte desses conjuntos instrumentais, principalmente, oboés, clarinetas, trompas e fagotes. O exemplo musical mais famoso desse gênero certamente é a *Serenata em Si Bemol Maior para 13 Instrumentos de Sopro, Gran Partita*¹⁶ (K361/K370a), de W. A. Mozart.

¹⁶ Mozart utiliza dois oboés, duas clarinetas em si bemol, dois basset-horns (instrumentos da família das clarinetas), quatro trompas, dois fagotes e um contrafagote. Mozart sugere na partitura que este último instrumento pode ser substituído por um contrabaixo acústico.

Mozart
Serenade in Bb
K. 361
for 13 Winds

Largo.

Oboe I.

Oboe II.

Clarinetto I in B.

Clarinetto II in B.

Corno di bassetto I.

Corno di bassetto II.

Corni in F.

Corni in B basso.

Fagotto I.

Fagotto II.

Contrafagotto o Contrabasso.

Largo.

Figura 12: Mozart, W. A. *Serenata em Si Bemol Maior para 13 Instrumentos de Sopros, Gran Partita*.

O Processo de Profissionalização e de Consolidação das Bandas Sinfônicas

De acordo com Goldman, a profissionalização dos conjuntos de sopro e percussão deve ser atribuída às bandas francesas, que tiveram uma grande importância, uma vez que serviram de modelo de efetivo instrumental a ser seguido em outros contextos europeus:

Richard Franko Goldman (1910-1980) sugere que a banda de

sopros moderna adveio com a revolução francesa e a organização da Banda Nacional da Guarda Francesa por Bernard Serrette (1765-1858). As bandas francesas foram afortunadas por terem músicas escritas por compositores do porte de Cherubini (1763-1817). No período que vai de 1795 a 1810, as bandas francesas tornaram-se as melhores da Europa. (BATTISTI, 2002, p. 04).

Emergidas no século XVIII, as bandas sinfônicas francesas representavam não apenas uma nova sonoridade, mas uma nova forma de se experienciar a música, que rapidamente ganhou corpo em toda a Europa. Já ao final do século, contando com um repertório mínimo e uma boa popularidade, as bandas sinfônicas chegaram com êxito ao novo mundo, sobretudo aos Estados Unidos da América, país que abrigaria, a partir do século XIX, grandes compositores de repertório original para banda sinfônica¹⁷.

Em 1798, prestes a terminar o século XVIII, deu-se início ao processo de desenvolvimento das bandas sinfônicas nos Estados Unidos da América. Essa data marcou justamente o estabelecimento da *United States Marine Band* pelo presidente John Adams. Essa banda, assim como todas as outras que rapidamente surgiram logo ao início do século XIX, possuía uma instrumentação que combinava instrumentos de sopro tanto da família das madeiras, quanto da dos metais. Apesar de ser tardio o processo de implantação das bandas sinfônicas em solo estadunidense, esse efetivo instrumental lá se desenvolveu com muita facilidade. Provas disso são os nomes de compositores norte-americanos de repertório original para banda sinfônica que se destacaram já no século XIX, como John Philip Sousa (1854-1932) e Patrick Sarsfield Gilmore (1829-1892).

No entanto, se é possível localizar no século XVIII o início do desenvolvimento profissional de bandas sinfônicas no contexto europeu, foi durante o século XIX que ocorreram as grandes transformações necessárias à consolidação das bandas como efetivos instrumentais na música ocidental. As

¹⁷ Além das bandas estadunidenses, é possível encontrar uma banda no Brasil no início do século XIX. A Brigada Real da Marinha, que aqui chegou acompanhando a Família Real Portuguesa em 1808, deu origem ao Corpo de Fuzileiros Navais. No interior dessa corporação militar, foi estabelecida uma banda de instrumentos de sopro e percussão que era encarregada de abrilhantar

bandas tiveram crescente popularização no Romantismo tardio, o que coincidiu cronologicamente com os diversos aperfeiçoamentos técnicos dos instrumentos de sopro, acima citados, e com a criação de novos instrumentos musicais, como os resultantes do trabalho do construtor belga Adolphe Sax (1814-1894), que são todas as famílias de saxofones, saxhorns e tubas. Haveria, ainda nesse período, a criação de instrumentos específicos para execução das obras de Richard Wagner (1813-1883), que foram idealizados pelo próprio compositor, encomendados a construtores alemães e posteriormente empregados em composições musicais de outros autores. Dessa lavra de instrumentos wagnerianos, cita-se a família de tubas wagnerianas e o heckelphone (aerofone de palheta dupla, da família dos oboés). Para as bandas marciais, o compositor John Philip Sousa idealizou, por exemplo, uma tuba modificada de forma que o tubo circunde o instrumentista (facilitando na hora de o músico marchar) e tenha a campana voltada para a frente, para melhor projeção do som: o instrumento assim projetado chama-se sousafone. O Romantismo tardio também foi o momento histórico em que as orquestras sinfônicas atingiram seu maior tamanho em número de componentes, cujo crescimento dos efetivos vinha desde o período clássico.

Atualmente as Bandas Sinfônicas podem assumir papéis e lugares diferenciados em meio ao universo da prática musical: podem existir com finalidades pedagógicas (como é o caso das bandas escolares nos Estados Unidos), de entretenimento (como é o caso das big bands e demais bandas de jazz e música popular), cívicas (caso das bandas militares) e artísticas (chamadas comumente de bandas de concerto). Diverso da mesma forma é o repertório atualmente composto para esse efetivo instrumental, tanto no que se refere a gêneros e a estilos composicionais, quanto a níveis de complexidade e dificuldade.

desfiles e outros eventos.

Principais Desafios Enfrentados na Escrita para Bandas Sinfônicas na Atualidade

Segundo BATTISTI (2002), a função principal das bandas européias desse período era a de prover a música para as cerimônias cívicas, tanto locais quanto nacionais, podendo também participar de outras ocasiões sociais. O repertório era formado sobretudo por transcrições e arranjos de músicas populares, folclóricas e ligeiras. No entanto, isso não significa que o repertório erudito fosse completamente ignorado. Há referências a um importante líder de música militar da Prússia chamado Wilhelm Wieprecht (1802-1872), que fez transcrições de sinfonias de Mozart e de Beethoven, bem como de demais obras clássicas e românticas, para a instrumentação de banda sinfônica.

Devido a essas influências diversas, a instrumentação das bandas sinfônicas ainda pode variar bastante. Somente no século XX é que haveria iniciativas (principalmente oriundas dos editores musicais norte-americanos, ávidos para a consolidação de um mercado editorial específico) no sentido de realizar um convencimento da instrumentação a ser usada pelos compositores que se dedicassem a escrever obras musicais para bandas sinfônicas. Essa espécie de padronização da instrumentação das bandas foi fortemente associada ao desenvolvimento do repertório musical norte-americano voltado às chamadas *High School Bands*, que muito se popularizaram nos Estados Unidos. Trata-se de grupos musicais compostos por alunos das escolas de ensino médio dos Estados Unidos. Seus objetivos são semelhantes aos do Canto Orfeônico¹⁸, no Brasil, que

¹⁸ O Canto Orfeônico, no Brasil, pretendia instruir os alunos não apenas em música, mas também em noções de disciplina e hierarquia, com a finalidade de educar civicamente a juventude do país. Para isso, foi largamente difundido nas escolas primárias e secundárias, sendo considerado uma disciplina obrigatória dos currículos escolares até o início dos anos 1970. No entanto a educação musical idealizada e implantada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) não se restringia à prática do canto coletivo, embora fosse essa sua representação massiva. Havia poucas bandas marciais em seu projeto, sendo que o aprendizado instrumental de música era disponibilizado apenas aos alunos mais aptos à prática musical, que eram facilmente identificados pelos professores de canto orfeônico logo no primeiro ano do aprendizado da disciplina escolar. Para maiores detalhes, ver SOUZA (2006).

por sua vez, teve origem inspirada nos orfeões europeus. Contudo, as diferenciações de tipos de instrumentos usados, proporções e número de integrantes das bandas são bastante variáveis ainda hoje, no mundo todo.

As variantes de instrumentação das bandas sinfônicas apresentam-se em quase todos os naipes, principalmente nas dimensões destes. Provavelmente, o tamanho dos naipes de clarinetas é o que mais varia nas bandas. Outra variação importante é a presença de instrumentos como saxhorns (mais comuns em grupos musicais de tradição europeia) e até mesmo violoncelos (característicos sobretudo no repertório hispânico).

Os contrabaixos acústicos, representantes da família dos instrumentos de corda friccionada, são bastante presentes nas formações de bandas sinfônicas em grupos do mundo todo, contudo freqüentemente a música escrita para eles nada mais é do que o resultado de adaptações das linhas de outros instrumentos graves, como as tubas, fagotes e clarones. Inúmeras músicas para bandas contêm, no conjunto de partes, uma parte chamada genericamente de *baixos*. Ela poderia ser tocada pelos diversos instrumentos graves, sem distinção. Esta prática pode ser considerada quase como uma tradição de escrita em repertórios de bandas de coreto¹⁹.

A instrumentação pela qual se formam as bandas sinfônicas é bastante variada, tanto em número de componentes como em variedade de instrumentos. Como exemplo, podem-se observar os dados tomados de duas bandas sinfônicas dos Estados Unidos, ambas citadas por BATTISTI:

¹⁹ Num evento que ocorreu em meados de maio de 2008, em Serra Negra (interior de São Paulo), chamado de Coreto Paulista, e que reuniu bandas amadoras e profissionais de diversos portes e das mais variadas instrumentações, viram-se alguns grupos que faziam uso dessas partes para todos os baixos e inclusive incluíam no conjunto instrumental um baixo elétrico e às vezes também uma guitarra.

	New England Conservatory Wind Ensemble (1994). Frank Battisti, regente.	Eastman Wind Ensemble (1994). Donald Hunsberger, regente.
Flauta	8	2
Piccolo		2 (+ duas flautas)
Oboé	7	2
Corne-Inglês	(Incluso nos oboés)	1
Clarineta em Mib		1
Clarineta em Sib	10	7
Clarineta Baixo		1
Clarineta Contrabaixo		1
Fagote	5	2
Contrafagote	Incluso nos fagotes	1
Saxofone	4	4
Trompa	9	6
Trompete	9	6
Trombone	7	4
Eufônio	3	1
Tuba	3	2
Contrabaixo acústico	3	1
Timpanista		1
Percussionista	6 (provavelmente o timpanista está incluso)	4
Harpa	2	1
Piano	1	1
Total =	77 instrumentistas	51 instrumentistas

Fonte: BATTISTI, 2002, p. 356.

Na seqüência, observa-se a instrumentação encontrada em 2008 em três importantes bandas sinfônicas brasileiras:

	Banda Sinfônica do Estado de São Paulo (2008). Informações extraídas da página de Internet www.bandasinfonica.org.br/v1a/musicos.htm em visita realizada em 21/06/2008.	Banda Sinfônica de Cubatão (2008). Consulta realizada junto com o Coordenador dos Corpos Artísticos de Cubatão, maestro Roberto Farias, em 09/06/2008.	Orquestra de Sopros Brasileira, de Tatuí (2008). Consulta realizada junto com o maestro Dario Sotelo, principal regente do grupo, em 14/06/2008.
Flauta	7	8	5
Piccolo	1	1	1
Oboé	3	2	2
Corne-Inglês	1	1	1
Clarinetas em Mib	1	1	1
Clarinetas em Sib	14	16	12
Clarinetas Alto	2		1
Clarinetas Baixo	2	1	1
Clarinetas Contrabaixo			1
Fagote	3	3	2
Contrafagote	1		
Saxofone Soprano		1 incluso nos altos	1
Saxofone Alto	4	4	4
Saxofone Tenor	2	2	2
Saxofone Barítono	1	1	1
Trompa	5	6	4
Trompete	7	6	6
Trombone	4 ten. + 1 baixo	4 ten. + 1 baixo	6 ten. + 1 baixo

Eufônio	3	3	2
Tuba	4	4	3
Contrabaixo acústico	5	3	2
Timpanista	1	1	1
Percussionista	6	5	6
Harpa			1
Piano	1 (e celesta)	1	1
Total =	79 instrumentistas	74 instrumentistas	68 instrumentistas

Em relação a essas tabelas, fica a ressalva de que os dados apresentados referem-se aos músicos pertencentes ao corpo estável da banda, sendo comum, quando o repertório exigir, a contratação temporária de integrantes para a realização de apenas alguns determinados concertos durante uma temporada. Além disso, também ocorre o revezamento de alguns instrumentistas, de duas formas: num mesmo concerto, todos os integrantes de um naipe podem estar presentes, contudo eles podem, de forma combinada previamente, se revezar em quais músicas tocarão, para minimizar o desgaste físico de tocar músicas de grande exigência física (por exemplo, as partes de primeira trompa, que extenuam o instrumentista pelas constantes exigências de notas agudas²⁰). O outro revezamento possível de ser realizado é por programa: assim, caso o contrato permita, apenas uma parte dos instrumentistas tocam um determinado concerto, enquanto que a outra parte se dedica à preparação de um outro repertório²¹.

²⁰ Ainda exemplificando com o naipe de trompas, esse revezamento, por sua vez, pode funcionar de outra forma (tanto em repertório orquestral como de bandas): cinco trompistas estão presentes no palco para tocar partes de trompa 1 a 4 — o quinto trompista reveza-se com o primeiro em determinadas passagens de *tutti* (e nos solos, o primeiro trompista reassume sua função).

²¹ Ainda no que se refere à instrumentação para bandas sinfônicas, vale lembrar que as tabelas aqui apresentadas mencionam dados das formações mais freqüentes. É possível, no entanto, que os compositores solicitem o uso de outros instrumentos, como é o caso dos flugelhorns e cornets, em algumas músicas. Nesses casos, sugere-se que alguns trompetistas da banda executem esses tipos de instrumento.

É certo que não se pode concluir em termos absolutos que a simples diferença numérica dos componentes e as proporções entre os tamanhos dos naipes e famílias das bandas citadas (nas tabelas acima) acarretariam uma grande mudança em termos de repertório. Contudo, certamente exigirão dos compositores que por ventura se dediquem à escrita de peças para tais grupos tenham em mente essas diferentes possibilidades, impelindo-os a criar obras factíveis mesmo em parâmetros tão diversos, sob pena de segmentar drasticamente as possibilidades de interpretação de suas obras.

Seguindo a tradição editorial norte-americana de escrita para bandas sinfônicas, identificam-se diversos autores, como Alfred Reed (1921-2005), que concebem suas obras e produzem edições aptas a atender a grupos com efetivos bastante diferenciados entre si; é comuníssimo verificar publicações de partituras e partes contendo linhas-guia²² — pequenas notas musicais escritas para serem tocadas na ausência do instrumento ou naipe originalmente designado pelo compositor, e contidas como “guia” para um outro instrumento mais comumente presente na maioria das bandas. Nesse caso, um solo de oboé, por exemplo, poderia ser tocado pelo trompete caso o primeiro instrumento não fizesse parte do efetivo de determinada banda, enquanto o segundo instrumento é muitíssimo comum em tais grupos.

Além desse processo de orquestração alternativa, freqüentemente há, no conjunto de partes individuais de música para bandas sinfônicas, exemplares destinados a instrumentos que sequer estão presentes na partitura do regente: um contrafagote poderia, em situação de ausência de um clarinete contrabaixo em si bemol (previsto originalmente pelo compositor e contido na partitura geral), tocar integralmente a parte destinada a este último. Nesse caso, o músico contrafagotista já disporia de uma parte escrita em clave de fá e não transposta²³ adequada ao seu instrumento. Geralmente o termo técnico aqui empregado é “partes alternativas”. Incluem-se nesta categoria as partes alternativas para

²² Termo traduzido livremente do inglês *cued-notes*.

trompas em mi bemol (as mais comuns são afinadas em fá) e as destinadas a saxhorns.

Figura 13: LaPlante (19--), Pierre. In the Forest of the King, In the Forest King. Fonte: New Glarus: Daem Publications.

No exemplo acima, extraído do segundo movimento da obra *In the Forest of the King*, do franco-canadense Pierre LaPlante (19--), há uma melodia

²³ Tendo em vista que o clarinete contrabaixo é transpositor e lê clave de sol.

dos fagotes²⁴ escrita como linhas-guia para os eufônios²⁵ e para a tuba. Além de presentes na partitura de regência, essas linhas-guia encontrar-se-ão nas partes individuais dos citados instrumentos de metal, de forma que, na ausência dos fagotes, o regente solicitará aos respectivos instrumentistas que toquem as passagens indicadas com as pequenas notas.

Apesar de serem importantes soluções práticas, as linhas-guia não podem ser consideradas recursos cabíveis a todas as situações, indiscriminadamente. Para que possa utilizá-las de forma produtiva, o compositor deve ter em mente que há limites musicais bastante grandes para esse tipo de recurso. Há de se confiar nas equivalências e proximidades entre timbres, tessituras e nas qualidades de articulação dos instrumentos utilizados, mesmo porque nem sempre o instrumento mais adequado para substituir um outro encontra-se em pausa na música que originalmente é escrita para ele.

²⁴ Em inglês *bassons*, abreviatura *Bssn*.

²⁵ Em inglês *euphonium*, abreviatura *Euph*.

Capítulo 3: Contribuições para uma Teoria a Respeito das Transcrições Musicais

Após as discussões já realizadas nos capítulos anteriores, o intuito agora é trazer, via análise concreta de algumas transcrições realizadas pelo autor desta dissertação, algumas contribuições para a reflexão de como a transcrição pode se constituir efetivamente em um processo criativo. Para isso, foi importante tomar obras que, por serem bastante diferentes entre si, exigiram investimentos criativos também diferenciados em suas recriações. São elas as transcrições para banda sinfônica de *Pavane pour une infante défunte* (1889)²⁶, *Le Banquet Céleste* (1926), *Rondeau* (1943)²⁷, *Passacaglia e fuga em dó menor*, BWV 582²⁸.

Se é verdade que a transcrição é uma (re)composição da obra original, isso ocorre primordialmente porque ela é o produto de uma interpretação particular de uma obra original, uma nova audição proporcionada por meio de vários distanciamentos existentes entre o compositor da peça original e o transcritor, sejam eles culturais, temporais e de experiência social.

Sendo assim, a transcrição revela uma peça originalmente composta a partir de outra instrumentação e com isso opera de maneira bastante similar às traduções em literatura. De maneira análoga às dificuldades de se encontrarem palavras, conceitos e expressões equivalentes em línguas bastante diversas (vivenciadas em culturas também diferentes), são também muito grandes os obstáculos a serem enfrentados em uma boa transcrição musical. Como se verá adiante, o processo criativo envolvido no ato de transcrever deve atentar às várias sutilezas e nuances próprias da escrita musical, com a finalidade de não empobrecer o resultado sonoro.

De imediato, quando se tentam preservar algumas relações entre a

²⁶ Composta originalmente para piano por Maurice Ravel e depois orquestrada pelo próprio compositor.

²⁷ Ambas de Oliver Messiaen, compostas para piano solo.

²⁸ Composta para órgão por Johan Sebastian Bach.

sonoridade de uma peça orquestral e a transcrição para banda, surgem problemas de equilíbrio e distribuição das partes instrumentais. Alguns manuais de escrita para banda sinfônica, como o de RIBATE (1943), indicam, por exemplo, que a família das cordas deva ser transcrita para as famílias das clarinetas e saxofones das bandas. No entanto, ao se guiar por apenas tais sugestões — que são no mínimo arbitrárias, pois não consideram as peculiaridades de cada obra envolvida no processo de transcrição —, encontrar-se-ão alguns obstáculos, como o desequilíbrio na potência sonora tanto da família das cordas em relação aos demais instrumentos constituintes da orquestra, quanto da de clarinetas e saxofones em relação aos demais instrumentos da banda sinfônica.

Tendo em vista o grande número e a variedade de instrumentos de metais empregados numa banda sinfônica (geralmente em número igual ou até superior ao das instrumentações utilizadas por compositores românticos tardios, como Gustav Mahler e Richard Strauss²⁹), ter-se-á desequilíbrio de potência sonora, porque em muitos casos as famílias de clarinetas e saxofones não conseguirão equalizar-se com a potência sonora dos metais, pois geralmente encontram-se em número de representantes bem menor. Outro problema é que as partes originais para clarineta numa peça de orquestra perderiam seu diferencial timbrístico, sobretudo quando esse diferencial é particularmente explorado na peça original. Nesse sentido, pode ser tomado como exemplo a *Sinfonia 6*, de Beethoven:

²⁹ A instrumentação usualmente encontrada nas composições de Gustav Mahler e de Richard Strauss são consideradas bastante grandiosas, fazendo uso de cerca de quatro a oito trompas, três a seis trompetes, três ou quatro trombones, uma tuba e às vezes também naipes completos de tubas wagnerianas.

The image displays a musical score for the Clarinet Solo in the 6th Symphony by Beethoven. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Horn (Cor.). The second system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Horn (Cor.). The Clarinet part is the central focus, showing a solo line with various dynamics and articulations. The score includes markings such as 'cresc.', 'pizz.', 'dol.', 'pp', 'f', 'dim.', 'arco', and 'arco.'

Figura 14: Beethoven, L. van. Sinfonia 6, II movimento. Trecho do solo da clarineta.

Considerando-se que uma banda sinfônica divide um conjunto com cerca de doze a dezesseis clarinetas em si bemol em três naipes, ter-se-ia,

segundo o modelo oferecido por RIBATE (1943), a parte de primeiros e segundos violinos, destinadas aos dois primeiros naipes, e a das violas para o terceiro naipe das clarinetas. Mesmo sabendo que muitos compositores trabalham as violas da família das cordas de uma orquestra apenas como um registro de “violino contralto”, ainda assim seriam muito grandes as perdas de diferenças timbrísticas originalmente existentes entre violinos e violas³⁰.

Por outro lado, se o compositor que se dedica à orquestra destinasse uma parte de violas bastante proeminente, as terceiras clarinetas da banda sinfônica que recebessem a incumbência de tocar essa linha instrumental estariam em desvantagem dinâmica, sobretudo se não recebessem dobramento de algum outro instrumento que tornasse o timbre desse naipe diferenciado dos demais naipes de clarinetas³¹.

As transcrições de (e a partir de) Maurice Ravel

O compositor francês Maurice Ravel (1875-1937) — famoso pelas transcrições que fez das próprias obras e também pela notável versão orquestral de *Quadros de uma Exposição*, de Modest Petrovich Moussorgski (1839-1881) — escreveu, em 1889³², uma música para piano solo chamada *Pavane pour une infante défunte*, que seria por ele mesmo orquestrada em 1910, dessa vez com uma instrumentação que compreendeu duas flautas, um oboé, duas clarinetas,

³⁰ No caso de uma transcrição que destinasse as partes de violinos e violas orquestrais aos naipes de clarinetas da banda, que pouco se diferenciariam em timbre (mesmo levando em consideração as diferenças timbrísticas dos registros das clarinetas, que ainda assim não seriam suficientemente díspares) das vozes de “clarinetas-violinos”, bem como das vozes de “clarinetas-violas” no caso da banda sinfônica.

³¹ Nesse caso, os clarones nas bandas teriam o papel de dobrar as “terceiras-clarinetas-violas” e/ou substituir os violoncelos e contrabaixos da orquestra e, dependendo da banda sinfônica, seriam utilizados os clarones convencionais (clarinetas-baixo) e também os clarones contrabaixo (clarinetas contrabaixo). Vale lembrar que as clarinetas alto em mi bemol atuam, nesses termos, frequentemente como um instrumento de funções intermediárias entre os dobramentos dos baixos das bandas e o dobramento do naipe das terceiras clarinetas, saxofones ou trompas.

³² Nessa época, Ravel estudava no Conservatório de Paris sob as orientações do compositor Gabriel Fauré, e o estilo da Pavane foi notavelmente influenciado pelo estilo desse professor.

dois fagotes, duas trompas, uma harpa e orquestra de cordas.

A transcrição da *Pavane*, de Ravel, para banda sinfônica, que aqui será realizada, foi duplamente baseada nas versões pianística e orquestral elaboradas pelo compositor francês. A análise da versão orquestral contribuiu para que a partitura de banda ganhasse uma sonoridade que em alguns pontos se assemelhasse à sonoridade da orquestra, como a manutenção dos solos de trompa no mesmo instrumento e a indicação de uso de harpas na instrumentação da banda, entre outros exemplos que se verão a seguir. Por outro lado, a versão pianística forneceu referências à articulação do fraseado.

A idéia de se manterem alguns timbres o mais próximos do original orquestral foi para estabelecer conexões entre a audição das duas versões num processo que Brice Pauset chama de “escritura ativa”, ou “escritura *de uma escuta*”³³, de forma que o ouvinte da versão para banda, se já conhece a versão orquestral, passa por um processo de reminiscência desta última; caso não a conheça, ao menos terá na versão para banda uma espécie de reminiscência de escuta do transcritor a partir das versões originais de Ravel. Nesse sentido, a transcrição deve comunicar a peça original, mas, ao fazê-lo de forma criativa, acaba por transmitir conjuntamente a escuta particular do transcritor (SZENDY, 2007).

Na versão para banda sinfônica da *Pavane pour une infante défunte*, utiliza-se uma combinação de saxofones e trombones com a indicação “pizzicato” colocada entre parênteses sobre as respectivas pautas desses instrumentos. A escolha deles para a realização do acompanhamento composto por colcheias em *staccato* foi pensada com o intuito de conseguir um timbre relativamente homogêneo de instrumentos de metais desde o grave, com o uso de tubas e eufônios dobrando os contrabaixos e trombones apoiando a primeira colcheia de cada tempo do compasso. Por fim, os saxofones — que pertencem à família das madeiras, porém fazem um elo muito eficaz em termos de combinação (os timbres

³³ Grifo nosso.

e potência sonora deles são bastante versáteis) com os instrumentos da família dos metais — realizam a figuração em colcheias, que é originária dos violinos e violas na versão orquestral.

O leitor e o ouvinte deverão se perguntar por que o transcritor não reservou essa primeira passagem de *pizzicati* para as harpas: a justificativa baseia-se na opção de preservar a primeira entrada do “timbre” de harpa (ou seja, o marcante evento da primeira entrada da harpa na versão de Ravel) para o compasso 7, com um arpejo idêntico ao utilizado por Ravel nessa mesma versão orquestral.



Figura 15: Ravel, M. *Pavane*. Primeira aparição do timbre de harpa na versão para banda.

Conforme foi mencionado no capítulo anterior, a maior parte das bandas sinfônicas têm apenas contrabaixos como representantes dos instrumentos de cordas friccionadas, uma vez que o uso de violoncelos é quase que exclusivo das bandas de tradição hispânica. Portanto, freqüentemente nas transcrições de partituras de orquestra para a banda, há a necessidade de reescrever as partes de violoncelos orquestrais para diversos outros instrumentos na banda. Os destinos são diversos por dois principais motivos: o primeiro é a grande tessitura e variedade de timbres realizáveis nos violoncelos³⁴; o segundo é que comumente esses instrumentos na orquestra tocam partes em *divisi*, seja em

³⁴ Para simular as inúmeras possibilidades timbrísticas dos violoncelos com os instrumentos da banda, freqüentemente será necessário recorrer a mais de um tipo de instrumento e a combinações diversas. Nesse sentido, um timbre de naipe de violoncelos tocando passagens ágeis em *staccato* no registro grave poderia encontrar análogo em um naipe de fagotes (quicá combinados com clarone) tocando o mesmo tipo de articulação; uma passagem tocada forte e *legato* no registro médio dos violoncelos poderia ser transcrita para saxofone alto e trompas, combinados — além de diversas outras possibilidades.

linhas melódicas ou mesmo acordes com até quatro notas. Um trecho em *staccato* suave poderia ser realizado por fagotes. Um exemplo de escrita acórdica (no caso, em *pizzicati*) para os violoncelos, cujas notas musicais tiveram de ser distribuídas para diversos instrumentos da banda, ocorre a partir do compasso 60 da *Pavane pour une infante défunte*. A distribuição ocorreu para os trombones, harpa-2, vibrafone e bumbo sinfônico (esses três últimos contribuirão sobremaneira para a uma ressonância similar à dos *pizzicati* dos violoncelos).

The image displays a musical score for the orchestral version of Maurice Ravel's *Pavane pour une infante défunte*. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The instruments shown are: Cnt. (Soprano), Tbn. 1, 2, and 3 (Trombones), Euph. (Euphonium), Tuba, Cb. (Cello), Hp. 1 and 2 (Pianos), Glock. (Glockenspiel), Vib. (Vibraphone), and B. D. (Bass Drum). The score is marked *tutti* and *p* (piano). The Cello part (Cb.) is marked *pp* and features a melodic line with slurs. The Trombone parts (Tbn. 1, 2, 3) are marked *ppp* and play a rhythmic pattern of quarter notes. The Euphonium (Euph.) and Tuba parts are marked *pp* and play a rhythmic pattern of quarter notes. The Harp parts (Hp. 1, 2) are marked *pp* and play a rhythmic pattern of quarter notes. The Vibraphone (Vib.) and Bass Drum (B. D.) parts are marked *ppp* and play a rhythmic pattern of quarter notes. The Glockenspiel (Glock.) part is marked *pp* and plays a rhythmic pattern of quarter notes.

Figura 16: Ravel, M. *Pavane*. Trecho que demonstra a distribuição dos acordes (confiados aos violoncelos na versão orquestral) aos trombones, harpa-2, vibrafone e bumbo-sinfônico.

Apesar de, na versão orquestral, Ravel indicar o uso de apenas uma

harpa, foi decidido que, na transcrição dessa peça para banda sinfônica, aqui exemplificada na figura 16, haja a prescrição do uso de duas harpas. Essa escolha pela duplicação do número de harpas para a versão de banda foi feita por um fator relacionado à estréia da citada versão, abaixo explicado.

A banda sinfônica de estudantes presente no 27º Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília (2005), que comissionou e estreou a transcrição, possuía em seu efetivo quatro harpas — caso um tanto raro em bandas sinfônicas. O comissionamento da transcrição previa o uso de todo efetivo instrumental disponível para o concerto de abertura desse curso de férias, o que exigiu do transcritor conceber partes separadas para, pelo menos, primeira e segunda harpa. Portanto, foram escalados dois harpistas para tocar cada uma das partes de harpa citadas. Não menos importante é o fato de que a presença de quatro harpas tocando junto à banda sinfônica auxiliaria o equilíbrio dinâmico desse tipo de instrumento em relação ao todo, ao mesmo passo que possibilitaria ao transcritor maiores opções de escrita, como a ampliação da quantidade de notas em determinados acordes.

Foram tomados como amostras os trechos compreendidos entre os compassos 13-16 e 20-23 da *Pavane pour une infante défunte* e da presente transcrição dessa mesma peça para banda sinfônica. Na versão pianística da *Pavane*, há poucas diferenças entre a primeira e segunda versão da melodia, que na verdade se restringem ao acompanhamento e não à melodia propriamente dita, como aliás, pode ser verificado abaixo. Tal particularidade fez com que se optasse pela referência da versão orquestral para a realização desse trecho da transcrição.



Figura 17: Ravel, M. *Pavane*. Trecho da versão pianística.

Se a versão pianística, no que se refere aos trechos acima mencionados, não oferecia tantos caminhos timbrísticos para a realização da transcrição, o mesmo não ocorria com a versão orquestral da *Pavane*.

Logo, ao se escutar a versão orquestral tem-se, no primeiro fragmento, um oboé e um fagote solo – canto e contracanto respectivamente – acompanhados por notas repetidas (colcheias) pelas clarinetas e também um pedal de harpa e contrabaixos, no grave. No segundo trecho, a linha primeiramente ouvida no oboé solo é destinada aos primeiros violinos; a linha do fagote solo, aos cellos; as notas repetidas das clarinetas aos segundos violinos e

violas; as notas pedais são agora escritas para os contrabaixos em *pizzicato*³⁵ e para o fagote, em notas longas, uma oitava acima dos contrabaixos.

Para que a banda mantivesse uma diferenciação entre o primeiro e o segundo trecho musical, os elementos foram distribuídos da seguinte forma: No primeiro trecho, a linha do oboé-solo foi mantida, a linha do fagote foi transferida para um sax-alto-1 solo, as notas repetidas das clarinetas foram transferidas para dois trompetes, o pedal grave foi mantido na harpa e no contrabaixo, com o acréscimo da ressonância grave de um bumbo sinfônico tocando um rulo.

No segundo trecho, a linha original dos primeiros violinos foi escrita para os naipes de flautas-1 e primeiras clarinetas da banda. A parte original de segundos violinos e violas foi escrita para as flautas-2 (estas tocando apenas a primeira colcheia de cada quatro presentes) e segundas e terceiras clarinetas. Com isso tem-se uma sessão de cordas agudas reescrita para flautas e clarinetas, numa tentativa de reproduzir o timbre assurdinado das cordas, ouvido no original. O contracanto original para violoncelos foi transferido para os eufônios combinados com o vibrafone — teclado percutido com notáveis propriedades de sons ligados e ressoantes, sobretudo se o percussionista usar uma baqueta macia e controlar adequadamente o pedal abafador do instrumento³⁶.

Assim, as figuras 18 e 19 ilustram as soluções de transcrição para banda sinfônica acima descritas:

³⁵ Ainda que não indicado na partitura, muitos regentes sugerirão aos contrabaixistas que não abafem as vibrações das cordas, mesmo após o final da duração efetiva, no caso de um tempo cada nota – com isso teremos um efeito *legato* virtual, pois antes que acabe o som da semínima anterior, outra nova será percutida.

³⁶ Algumas idéias musicais importantes para o processo criativo da versão do autor desta pesquisa de Pavane pour une infante défunte se basearam sobremaneira na interpretação do regente Claudio Abbado, diante da London Symphony Orchestra. Nessa gravação, que serviu como importante referencial auditivo, o fraseado é realizado de forma bastante ressonante e com sons bem ligados.

Cf. RAVEL, M. Complete Orchestral Works. Intérpretes: London Symphony Orchestra e Claudio Abbado. Deutsche Grammophon. Universal Music, 2000. 3CDs (ca. 200min.).

13 *1er. Mouvt.*

The score shows the following parts and dynamics:

- Ob. 1:** *solo*, *p* *expressif* (first version); *mf* (second version)
- Bsn. 1 & 2:** *p* (first version); *mf* (second version)
- A. S. 1 & 2:** *solo*, *pp* *expressif* (first version); *p* (second version)
- Hn. 1 & 2:** *pp* (first version); *mf* (second version)
- Hn. 4:** *pp* (first version); *mf* (second version)
- Tpt. 1 & 2:** *2 Soli* *pp* (first version); *pp* (second version)
- Cat.:** *pp* (first version); *mf* (second version)
- Tuba:** *pp* (first version); *mf* (second version); *ppp* (third version)
- Cb.:** *pp* (first version); *mf* (second version)
- Harp 1 & 2:** *pp* (first version); *mf* (second version)
- B. D.:** *ppp* (first version); *mf* (second version)

Figura 18: Ravel, M. *Pavane*. Contraste entre a primeira e segunda versão da melodia.

The image displays a page of a musical score for Maurice Ravel's 'Pavane'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute 1 and 2, Clarinet I, II, and III, Bassoon 1 and 2, Horn 2, Trombone 3, Euphonium, Tuba, Cymbal, and Violin. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). A section labeled 'B' begins at measure 20. The score shows two versions of a melodic line: the first version is marked *pp* (pianissimo) and the second version is marked *mf* (mezzo-forte). The first version is played by the Flutes, Clarinets, and Euphonium, while the second version is played by the Flutes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trombones, and Violin. The score also includes dynamic markings such as *ppp* (pianississimo) and *p* (piano), and performance instructions like *div.* (divisi), *solo*, and *arco*.

Figura 19: Ravel, M. *Pavane*. Contraste entre a primeira e segunda versão da melodia.

Outra questão que mereceu cuidado ao se elaborar essa transcrição diz respeito ao efeito de *crescendo* seguido por um *diminuendo* entre os compassos 45-49 (frase reprisada entre 55-59) existente na versão orquestral de Ravel da *Pavane pour une infante défunte*. Esse mesmo efeito é obtido e intensificado na transcrição por meio, ora de acréscimos, ora de subtrações de instrumentos, inclusive com a aquisição das flautas tocando uma oitava acima da linha melódica das clarinetas, que é mantida no mesmo trecho. O recurso³⁷, que é muito comum

³⁷ Esse recurso pode ser verificado visualmente na partitura por meio da semelhança com um triângulo isósceles, conseguida graças ao fato de haver durações distintas entre os eventos, sendo que os instrumentos que compuserem a base do triângulo permanecem, enquanto que a eles são adicionadas novas vozes instrumentais, com uma duração inversamente proporcional em relação à sua ordem de entrada. Dessa forma, os últimos instrumentos acrescentados terão uma presença bem menor nesse trecho da partitura que os demais.

nas orquestrações de Ravel (vide *A Danza Generale* do balé *Daphinis et Chloe*), é portanto bastante coerente para sua utilização numa transcrição musical desse autor.

The image displays a page of a musical score for a band transcription of Maurice Ravel's 'Pavane'. The score is numbered 44 at the top left. It features multiple staves for various instruments, including Flutes (Fl. 1, 2), Oboes (Ob. 1, 2), English Horn (Es. Cl.), Clarinets (Cl. I, II, III), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoons (Ban. 1, 2), Alto Saxophones (A. S. 1, 2), Tenor Saxophone (T. Sax.), Baritone Saxophone (B. Sax.), Horns (Ha. 1, 2, 3, 4), Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), Cor Anglais (Cor.), Trombones (Tbn. 1, 2, 3), Euphonium (Euph.), Tuba, Cymbals (Ch.), and Harp (Hp. 1, 2). The score shows a gradual increase in the number of instruments playing, creating a 'crescendo' effect. Dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *sf* are used throughout. Performance instructions like 'tutti' and 'solo' are also present. The music is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Figura 20: Ravel, M. Pavane. Na transcrição para banda, um trecho de “crescendo” por acréscimo de instrumentos.

Por fim, um último aspecto quanto ao processo de transcrição da *Pavane* refere-se aos dois últimos compassos da música, em que há um acorde cujo timbre é difícil de se transcrever para banda, pois Ravel usou na versão orquestral um acorde agudo em *decrescendo perdendosi* e harmônicos nos violinos-1 e violas:

The image shows a page of a musical score for the final measures of Ravel's *Pavane* for Orchestra. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of several staves, including strings, woodwinds, and piano. The piano part features a glissando and specific notes: ré # fa b and ré # fa # sol #. The orchestral part includes dynamic markings like *pp*, *mf*, and *f*, and performance instructions such as "au Mouvt", "en élargissant beaucoup", "arco", "div.", and "perdend.". The final chord is marked "perdend.".

Figura 21: Ravel, M. Pavane. Últimos compassos da versão para orquestra.

Entretanto, na versão para piano, não há a notação de decrescendo, uma vez que se deve levar em consideração o decaimento da intensidade dos sons que ocorre naturalmente no piano (o último acorde é anotado com valor de mínima, porém com fermata). Comparando as duas versões de Ravel, nota-se que, além da indicação dinâmica encontrada na versão orquestral, há o efeito de

orquestração de alguns instrumentos ao sustentarem por mais tempo as notas do acorde final do que outros — o que sugere auditivamente que, de toda a orquestra, restam apenas as cordas tocando.



Figura 22: Ravel, M. Pavane. Últimos compassos da versão para piano.

Para se resolver essa questão, optou-se, na versão para banda sinfônica, por usar harmônicos as flautas-1 divididas em três partes com a indicação *3 soli*³⁸ e tocando em *pianississimo*, de forma que se atinge um efeito sonoro muito próximo do original (figura 23).

³⁸ Três solistas (para tanto, o naipe de flautas-1 deverá ter três ou mais instrumentistas).

en élargissant beaucoup 3 soli

69

Fl. 1 *mf* *mf* *pp* *perdant.*

Fl. 2 *mf* *f* *pp* *perdant.*

Ob. 1 *mf* *mf* *pp* *perdant.*

Ob. 2 *p* *mf* *mf* *pp* *perdant.*

En Cl. *mf* *mf* *pp* *perdant.*

Cl. I *mf* *mf* *pp* *perdant.*

Cl. II *mf* *mf* *pp* *perdant.*

Cl. III *mf* *mf* *pp* *perdant.*

B. Cl. *f* *f* *pp* *perdant.*

Bsn. 1 *f* *f* *pp* *perdant.*

Bsn. 2 *mf* *f* *pp* *perdant.*

A. S. 1 *mf* *mf* *pp* *perdant.*

A. S. 2 *pp* *f* *pp* *perdant.*

T. Sax. *f* *f* *pp* *perdant.*

B. Sax. *f* *f* *pp* *perdant.*

Figura 23: Ravel, M. Pavane. Fragmento dos últimos compassos da transcrição para banda, destaque para o acorde final agudo, nas flautas.

Vitrais sonoros de Olivier Messiaen

A possibilidade de escrever uma música para banda sinfônica, em 2008, que homenageie os cem anos do nascimento do compositor Olivier Messiaen (1908-1992), foi dada pela Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo ao autor desta dissertação, que analisou as músicas desse compositor e

prepararou duas transcrições de músicas dele: *Le Banquet Céleste* (1926) e *Rondeau* (1943) como parte do estudo da orquestração de Messiaen.

A primeira análise preliminarmente realizada para poder transcrever o *Banquet Céleste* para banda sinfônica foi feita a partir da música *Et Exspecto Resurrectionem Mortuorum* (1964), também de Messiaen, escrita originalmente para grupo de sopros e percussão metálica. A análise dela serviu para identificar alguns procedimentos de orquestração para sopros, e a escolha da música foi bastante conveniente pela grande afinidade de efetivo instrumental existente entre o que se encontrou tanto nela quanto em diversas bandas sinfônicas.

Para ambas as transcrições realizadas, optou-se por utilizar instrumentos de percussão que fossem recorrentes nas instrumentações da obra orquestral de Messiaen (incluindo alguns usados no *Et Exspecto*): bumbo sinfônico, carrilhão (sinos tubulares), glockenspiel, pandeiro, pratos, tam-tam, triângulo, vibrafone, xilofone e woodblocks.

Le Banquet Céleste, para órgão, foi escrito por Messiaen para ser tocado durante o rito da comunhão católica. A gravação (escolha dos timbres) organística utilizada por Messiaen foi baseada nas possibilidades existentes no órgão *Cavaillé-Coll*, localizado na *Eglise de la Sainte-Trinité*, em Paris - igreja onde Messiaen trabalhou como organista a partir de 1931 e lá permaneceu nessa função por mais de sessenta anos. Portanto, foi fundamental recorrer à escuta da gravação do *Banquet Céleste* contida no álbum *Messiaen par lui même*³⁹ e de diversas outras músicas gravadas pelo próprio compositor e presentes na mesma coleção de discos, para melhor identificar os timbres organísticos utilizados nessa música.

A preocupação com a gravação organística original tem por objetivo reconhecer o que se poderia chamar também de orquestração aplicada ao órgão, ou seja, o processo no qual o compositor da peça para órgão ou organista faz quando escolhe determinados timbres e combinações para a sua performance.

³⁹ MESSIAEN, O. **Messiaen par lui même: ouvres pour orgue**. Intérprete: Olivier Messiaen (órgão). EMI Classics, 1992. 4 CDs (ca. 240 min.).

Salvo casos bastante específicos - como a possibilidade de execução no exato modelo de instrumento previsto pelo compositor (como aconteceu na obra organística de Messiaen), as registrações podem variar de acordo com as possibilidades e limitações de cada órgão, cujos modelos variam bastante, inclusive entre diversos instrumentos produzidos por um mesmo construtor. Na escolha da registração, sabe-se que é possível não apenas realizar a determinação dos timbres, mas utilizar também recursos para a modificação da tessitura, como, por exemplo, a oitavação de cada uma das teclas acionadas num determinado teclado do órgão (sub e supra-oitavas; sub e supra-décimas-quintas), sejam nos manuais ou na pedaleira.

Messiaen estipula que o andamento do *Banquet Céleste* seja de 54 colcheias por minuto, numa música cuja fórmula de compasso é 3/2, o que resulta num andamento lentíssimo, definido pelo compositor como “très lent, extatique”. As longas frases com sons prolongados por até seis compassos resultam, então, em pouco mais de um minuto de música, num curto trecho de partitura. Pensada para um grupo instrumental predominantemente formado por instrumentos de sopro, como é a banda sinfônica, a transcrição teria de levar em consideração a dificuldade de execução — ou até mesmo impossibilidade para a maioria dos músicos — de trechos musicais bastante longos, sem respirar.

Na versão para banda sinfônica, optou-se por dividir a melodia da primeira frase do *Banquet Céleste* (constituída por dois compassos) em duas semifrases de um compasso cada uma; sendo que a primeira delas é confiada aos trombones 1-3, e a segunda, às trompas 1-3. O pedal harmônico alternado entre as notas si e lá# foi escrito para clarone e trompa 4, apoiados pelos contrabaixos acústicos tocando em *pizzicato* e dois tam-tans (médio e grave). Portanto haverá a sobreposição da melodia articulada nas semifrases, que é realizada por trombones e trompas, e as notas pedais agrupadas duas a duas (o citado par si e lá#) de forma a preservar uma camada sonora estruturada de dois em dois compassos, ou seja, proporcionando um efeito sonoro de frases mais alongadas, diferentemente do que ocorreria se todos instrumentos articulassem

simultaneamente a cada compasso. O uso de um par de tam-tans foi inspirado em diversos trechos do *Et Exspecto*, no qual Messiaen colore cada uma das notas longas dos metais com o uso de diferentes tamanhos de gongos e tam-tans.

O citado processo de divisão das grandes ligaduras originais do *Banquet Céleste*, na transcrição para banda sinfônica, acontecerá ao longo da música sempre com o cuidado de sobrepor as melodias (de frases mais curtas) aos pedais com ligaduras prolongadas por dois ou três compassos, de forma a proporcionar trechos mais longos de sons ligados.

Très lent, extatique (♩) = 52
(lointain, mystérieux)

MANUEL

GR *pp legatissimo*

Figura 24: Messiaen, O. *Le Banquet Céleste* para órgão. Início.

Très lent, extatique (♩ = 60)
(*l'airain, mystérieux*)

Bass Clarinet in B \flat
pp *legatissimo*

Horn 1 in F
pp *legatissimo*

Horn 2 in F
pp *legatissimo*

Horn 3 in F
pp *legatissimo*

Horn 4 in F
pp *legatissimo*

Trombone 1
pp *legatissimo*

Trombone 2
pp *legatissimo*

Trombone 3
pp *legatissimo*

Bass Trombone
pp

Acoustic Contrabass
pizz.
pp

2 Tam-tams
(medium) (low)
pppp

Figura 25: Messiaen, O. *Le Banquet Céleste*. Fragmento inicial da transcrição para banda sinfônica realizada por João Victor Bota.

Outra questão importante, trazida à tona com a transcrição do *Banquet Céleste*, foi a notação da tonalidade e da armadura de clave. É muito comum em transcrições para bandas o uso da transposição de uma música inteira para facilitar a execução, no caso da tonalidade original ser pouco favorável para os instrumentos transpositores. Por exemplo, a *Rapsódia Húngara n° 2*, de Franz Liszt, originalmente foi escrita em do# menor e fá# maior e, em diversas transcrições, aparece transposta meio tom acima, resultando, portanto, em ré menor e sol maior – duas tonalidades com uma quantidade muito menor de acidentes do que as originais, anteriormente citadas⁴⁰. O caso do *Banquet Céleste*

⁴⁰ A preocupação com o excesso de acidentes ocorre principalmente quando são muitos sustenidos; sabe-se que em bandas existem vários instrumentos transpositores, principalmente afinados em si bemol e mi bemol. A tonalidade de do# menor (quatro sustenidos), para tomar como

é bem mais complexo, pois Messiaen levava em consideração a exata altura dos sons quando compunha suas músicas, devido a relações sinestésicas que ele vivenciava ao associar os sons às cores. Ele chegou a comentar sobre o problema que era não conseguir convencer outras pessoas de que:

“eu vejo cores quando ouço música e elas não vêem nada mesmo. É terrível. E elas não acreditam em mim. Quando ouço música – e isto sempre foi assim desde que eu era criança – eu vejo cores. A expressão dos acordes se dá para mim em termos de cores – por exemplo, um laranja amarelado com um toque avermelhado. Estou convencido de que se pode transmitir isso para o público ouvinte. (apud BERNARD, 1995, p. 203).

Em virtude disso, a opção escolhida foi respeitar as alturas reais da música *Le Banquet Céleste*, apesar de ela ser escrita na partitura para órgão com quatro sustenidos e isso acarretar todas as dificuldades citadas acima. No entanto, usam-se com frequência acidentes ocorrentes em grande parte das notas, num abundante cromatismo, o que não traria maior conforto de leitura se a música fosse transportada para outra altura. Uma solução muitas vezes adotada para notação musical a partir do séc. XX é a partitura sem armadura de clave⁴¹. Favorável à decisão de escrever a versão para banda sinfônica sem armadura de clave é, também, o andamento bastante lento do *Banquet Céleste*. Caso se pense na armadura de clave apenas como um simplificador da leitura musical, tem-se que a leitura da versão para banda sinfônica de *Le Banquet Céleste* não será totalmente prejudicada no caso da extinção da armadura de clave, pois o andamento dessa música é bastante lento e com notas relativamente longas – conforme mencionado acima; portanto a leitura da partitura feita pelo músico não

exemplo a Rapsódia de Liszt, se escrita para um saxofone alto em mi bemol, deverá ser grafada com a armadura de clave de lá# menor (sete sustenidos⁴⁰); por isso uma quantidade grande de sustenidos no original é desfavorável à transposição que esses instrumentos obedecem.

⁴¹ A opção por partituras anotadas sem armaduras, só com acidentes ocorrentes, popularizou-se principalmente no repertório musical que trabalha com técnicas não-tonais de composição musical. Algumas edições musicais optam por notação mista: instrumentos transpositores da família dos metais são escritos apenas com acidentes ocorrentes, enquanto os demais instrumentos da orquestra recebem os acidentes na armadura de clave normalmente (quando estes forem necessários).

arcaria com a dificuldade de um grande volume de notas e acidentés.

Para exemplificar o princípio do recurso de sub e supra-oitava do órgão, será citado o trecho do *Banquet Céleste* a partir do compasso 12, passagem na qual Messiaen sugere que as colcheias *staccato* confiadas à pedaleira sejam tocadas como *à la goutte d'eau*, ou seja, com sonoridade que sugira o movimento de gotas d'água em queda:

Figura 26: Messiaen, O. *Le Banquet Céleste* para órgão. Colcheias *à la goutte d'eau*.

Na versão para banda sinfônica, a mesma passagem acontece a partir da combinação da flauta-3, requinta, clarineta-3, clarone e vibrafone. Essa passagem do compasso 12 em diante é orquestrada de forma que o clarone e clarineta-3 soem uma oitava acima do que está escrito na partitura de órgão, e a flauta-3, requinta e vibrafone soem uma oitava ainda mais aguda:

The image shows a page of a musical score for a symphonic band. The score is for the piece 'Le Banquet Céleste' by Olivier Messiaen. It is written in 6/8 time and features a variety of instruments including Piccolo, Flutes (Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3), Oboe (Ob. 2), Bassoons (Bsa. 1, Bsa. 2), Clarinets (Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3), Bassoon (B-Cl), Saxophones (A.S. 1, A.S. 2), Horns (Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3), Trumpets (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Cymbals (Cym.), and Timpani (Tm.). The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*. It also contains performance instructions like '(chamant)', '(sotto: bref. à la grande d'ave)', and 'con sord. (straglar)'. The score is marked with a box containing the letter 'B' and the number '12' at the top left.

Figura 27: Messiaen, O. *Le Banquet Céleste* para banda sinfônica.

Escrito em 1943 como peça de confronto para um concurso de piano do Conservatório de Paris, o *Rondeau* é bastante marcado pelo estilo musical francês da geração anterior a Messiaen, como se ele tivesse retomado e condensado nessa peça curta as influências de seus professores, como Paul Dukas. É um

rondó bastante ortodoxo do ponto de vista formal; explora principalmente variações de dinâmicas e inflexões do andamento, numa harmonia modal cuja sonoridade remete a alguns prelúdios de Debussy.

A escolha da instrumentação para a transcrição do *Rondeau* obedeceu a critérios semelhantes aos usados no *Le Banquet Céleste*, ou seja, a instrumentação de banda nível 5⁴², na qual os instrumentos de percussão usados são encontráveis nas músicas do próprio Messiaen.

A grande amplitude dinâmica utilizada por Messiaen no *Rondeau* direcionou o tipo de orquestração que seria utilizado. Nos primeiros seis compassos da peça original de Messiaen, a intensidade cresce de *pianissimo* a *piú forte*, o que é mantido na transcrição para banda sinfônica.

Com relação à transcrição realizada, o primeiro motivo de *Rondeau*, formado de quatro notas si em colcheias oitavadas, por ser bastante agudo, foi confiado ao piccolo, flauta-1 e glockenspiel, sendo que este último toca apenas a primeira e terceira nota si do motivo e as deixa soar — uso análogo ao do pedal direito do piano, quando usado para liberar a ressonância das cordas do piano.

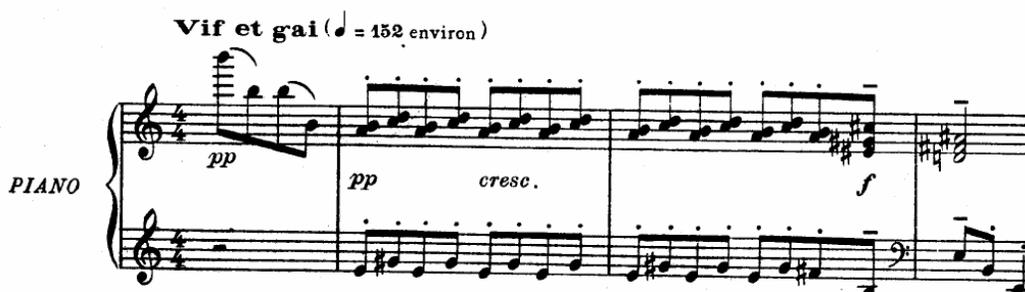


Figura 28: Messiaen, O. *Rondeau* para piano solo.

⁴² É bastante comum na pedagogia musical norte-americana tomar-se como referência para a classificação do nível de dificuldade de execução e o tamanho da instrumentação para banda o uso de uma tabela elaborada por Cynthia Hutton, cuja gradação vai de 1 (as músicas para iniciantes e pequenas instrumentações) a 6 (exploração de grandes dificuldades, e a exigência de amplas instrumentações). A tabela sugere de forma bastante pragmática, para cada nível, os tipos de métricas, tonalidades, dinâmicas, rítmicas, articulações, ornamentos e tessituras — entre outros itens - que poderão (e como devem) ser usados na escrita musical.

A divisão do primeiro motivo original, de quatro notas, entre o piccolo e flauta, foi com o objetivo de utilizar esses dois instrumentos nas regiões mais favoráveis para cada um tocar em *pianissimo* (se a flauta fosse utilizada desde a primeira nota, um si⁶, a execução seria consideravelmente mais difícil do que no piccolo). Utilizou-se a terceira nota do motivo como uma ponte entre as três primeiras notas do piccolo, e as três seguintes da flauta (ela tocará a terceira e quarta nota do motivo, mais a primeira nota do motivo seguinte, em colcheias *staccato*, atribuídas às clarinetas e woodblocks).

O objetivo de realizar essa espécie de ponte entre o piccolo e a flauta-1 e colocar o glockenspiel tocando a primeira e terceira colcheia, no primeiro motivo, é o de criar um elo entre os timbres e evitar uma cesura involuntária entre os dois pares de colcheia (si⁶ – si⁵ e si⁵ – si⁴, respectivamente).

Vif et gai (♩ = 152 environ)

The image shows a musical score for two instruments: Piccolo and Flute 1. The tempo is marked 'Vif et gai' with a quarter note equal to approximately 152 beats per minute. The Piccolo part begins with a quarter note G6, followed by a quarter note F6, and a quarter rest. The Flute 1 part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G6, and a quarter note F6. Both parts are marked with 'pp' (pianissimo).

Figura 29: *Rondeau*. Divisão do motivo musical entre piccolo e flauta-1.

As clarinetas tocarão o segundo motivo, um pequeno ostinato de colcheias *staccato*, e receberão o dobramento dos saxofones nas três últimas colcheias anteriores e na mínima que conclui a frase, de forma a reforçar o efeito do aumento da intensidade sonora: nas 16 colcheias dos compasso 1-2, as quatro primeiras serão tocadas *pianíssimo*; a partir da quinta haverá a indicação de um *crescendo* que acontecerá até uma colcheia antes da mínima, que é anotada *forte*. Os saxofones terão entrado com dinâmica *piano* e imediatamente crescem ao *forte*. O procedimento de acréscimo de instrumentos para aumentar a intensidade sonora aqui usado assemelha-se ao praticado na *Pavane*, de Ravel, e acima descrito.

The image shows a musical score for a piece titled 'Rondeau'. The score is written for a woodwind and saxophone ensemble. The instruments listed are Clarinet 1 in Bb, Clarinet 2 in Bb, Clarinet 3 in Bb, Bass Clarinet in Bb, Contrabass Clarinet in Bb, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone. The music is in 4/4 time. The first three clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes, starting at a very soft dynamic (pp) and gradually increasing in volume (cresc.) to a forte dynamic (f). The saxophone parts enter in the third measure, playing a similar rhythmic pattern, also starting at a soft dynamic (p) and increasing to forte (f). The overall effect is a crescendo of intensity, achieved by the addition of instruments and the increase in volume of the existing ones.

Figura 30: *Rondeau*. Crescendo de intensidade auxiliado pelo acréscimo de instrumentos.

Nos compassos 3-6, onde ocorre a reiteração da primeira melodia do *Rondeau*, acrescentam-se os fagotes tocando a primeira colcheia de cada tempo. São as mesmas notas que se alternam, desencontradas, entre o primeiro e segundo fagote. Trata-se da primeira nota da clarineta-2 (lá) e da clarineta-3 (mi). O efeito de desencontro, que poderia ser chamado de *vis-à-vis*, cria um espécie de instabilidade acústica (e quiçá uma linha melódica mais interessante de se tocar, a cada intérprete) pela alternância das mesmas notas entre dois ou mais instrumentos. Esse procedimento é abundantemente encontrado em diversos períodos da História da Música, em especial na obra de Vivaldi:



Figura 31: Vivaldi, A. *Concerto Op. 3 no. 10*, III movimento (fragmento, quatro violinos).

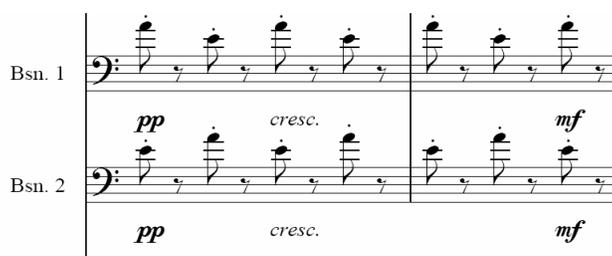


Figura 32: *Rondeau*. Técnica de *vis-à-vis* (alternância de notas) entre os fagotes.

Dentro da mesma lógica de alternar um mesmo elemento musical, haverá nos compassos 8-9 (e em outros similares) a fragmentação da melodia ornamentada com apojeturas entre as flautas-1 e 2. Num caso como este, essa divisão facilitará a execução das diversas apojeturas e, de certo modo, garantirá que o trecho será tocado de forma bastante enérgica e com clara articulação.



Figura 33: *Rondeau*. Passagem em apojeturas.



Figura 34: *Rondeau*. Fragmento que ilustra a divisão da passagem em apojeturas em as flautas-1 e 2 na versão para banda sinfônica.

Os trilos presentes na mão direita da partitura pianística foram divididos, nas madeiras, entre o piccolo, as flautas 1-3 e oboé-1: de forma que a primeira apojetura nas flautas é reforçada pelo oboé-1 (que fará a nota si sem trilar, com duração de colcheia) e a conclusão do trilo é feita pelo piccolo, de forma que as duas notas de conclusão, originalmente apojeturas, são anotadas com figuras fusas.



Figura 35: *Rondeau*. Fragmento que ilustra o trilo anotado originalmente por Messiaen.

D

24

Figura 36: *Rondeau*. Fragmento que ilustra o trilo anotado na transcrição (e dividido entre os instrumentos).

No *Rondeau* há notas muito graves para a mão esquerda, sugerindo um efeito bastante percussivo. No terceiro movimento da música *Visions de l'Amen* (1943), também de Messiaen, escrita para dois pianos, há a indicação de execução “percutido, sonoridade de gongos” que inspirou a transcrição dessas notas graves do *Rondeau*.

Un peu plus lent (♩=63)

1^o *p clair (sans sourd.)*

2^o *f expressif*

(percuté, en laissant résonner) 8^a bassa

Un peu plus lent (♩=63)

1^o *poco sf*

2^o *f*

8^a bassa

* Percuté, sonorité de gong; flageller les touches (comme un pizzicato) en mettant en même temps la pédale forte.
D. & F. 13, 258

Figura 37: Messiaen, O. *Visions de l'Amen* (1943) para dois pianos, III movimento.

Na transcrição do *Rondeau* para banda sinfônica, as notas muito graves foram escritas uma oitava acima (pois a mais grave está, como se verá, praticamente fora da tessitura dos instrumentos graves disponíveis na

instrumentação) para fagotes, tubas e contrabaixos e reforçadas pelo tam-tam (que fará lembrar a sonoridade de um gongo grave) e bumbo sinfônico.

O bumbo sinfônico, nas texturas de orquestração para banda sinfônica, pode ser usado com diversas finalidades, comumente quando se deseja ressaltar os harmônicos graves de outros instrumentos também graves. Muitas vezes ele cria a ilusão auditiva de que esses instrumentos graves estão tocando em oitava mais grave do que realmente estão. Como no *Rondeau* para piano ocorrem algumas notas que estão desfavoráveis às extensões dos instrumentos musicais adotados na transcrição, se o transcritor desejasse escrever as notas mais graves na altura real que aparecem na partitura de piano, elas deveriam ser distribuídas para o contrabaixo acústico de cinco cordas (a quinta afinada em si) e/ou para a clarineta-contrabaixo⁴³ e/ou para o contrafagote. Além disso, o piano também poderia ser incluído na instrumentação da banda para suprir essas notas. Contudo, todas essas possibilidades listadas não proporcionariam sons suficientemente fortes no contexto da banda sinfônica, portanto precisariam receber ainda mais reforços em oitava acima de outros instrumentos. Vale lembrar que serão diversas as aparições da nota si₀, sendo que entre os compassos 79-82 aparecerá o lá₀, que estará totalmente fora de região dos instrumentos de banda citados, com exceção do piano.



Figura 38: O. Messiaen. *Rondeau* (1943). Notas graves do piano.

A escolha feita para orquestrar essas notas mais graves do *Rondeau* foi a de usar fagotes, tubas e contrabaixos acústicos tocando uma oitava acima do

⁴³ Cujos modelos disponha dessa nota (os modelos de clarineta-contrabaixo variam: podem alcançar como nota mais grave do Ré₁ ou até o Si₀). Para maiores detalhes sobre a extensão da clarineta-contrabaixo, vide BLATTER (1997, p. 100).

previsto na partitura original para piano, reforçados pelo bumbo-sinfônico e pelo tam-tam:

The image shows a musical score for O. Messiaen's *Rondeau* (1943). The score is arranged in a system with nine staves. The top five staves are for woodwinds: Bsn. 1, Bsn. 2, Tuba, Cb., and Gck. The next two staves are for woodwinds: Xyl. and Vib. The bottom three staves are for percussion: Pc. 1, Pc. 2, and Pc. 3. The score includes various dynamic markings such as *f*, *pp*, and *S.D.* (Sordano). There are also performance instructions like "div." (divisi) and "Tam-tam". The notation includes notes, rests, and articulation marks.

Figura 39: O. Messiaen. *Rondeau* (1943)

Passacaglia e Fuga BWV 582 de J. S. Bach

A *passacaglia* é um tipo de dança procissional ternária, baseada na repetição de um encadeamento harmônico, comumente formado por um baixo contínuo de quatro compassos que pode ser usado como ostinato, sem variações. Pertencente ao conjunto mais importante da produção para órgão de J. S. Bach, enquanto compositor e organista em Weimar, a *Passacaglia e fuga em dó menor*, BWV 582, utiliza o dobro de compassos para o ostinato inicial, que será diversas vezes modificado ao longo da música, inclusive transformando-se em sujeito de uma fuga e transpondo-se a diversas alturas nas imitações e reaparições do

sujeito durante essa fuga. Identifica-se uma clara influência da música francesa nesta composição do compositor germânico, inclusive pela detalhada ornamentação escrita.

The image displays the beginning of J.S. Bach's *Passacaglia e fuga em Cm*, BWV 582. The score is written for Cembalo (or Organ) and Pedale. It features three systems of staves. The first system shows the initial measures with a treble clef and a 3/4 time signature. The second and third systems continue the piece with more complex melodic and harmonic developments. The notation includes various ornaments and intricate rhythmic patterns characteristic of Baroque keyboard music.

Figura 40: J. S. Bach, *Passacaglia e fuga em Cm*, BWV 582 (início).

Com a transcrição da *Passacaglia* aqui analisada, pretendeu-se partir de princípios de escrita semelhantes aos utilizados para a transcrição do *Le Banquet Céleste*, ao se tentar trazer gestos e sonoridades da música organística para um conjunto instrumental de sopros e percussão. Na pesquisa e estudo do *Le Banquet Céleste*, foi levada em consideração até mesmo a gravação do compositor executando a própria obra; obviamente não há registros sonoros

equivalentes em Bach, da *Passacaglia*, pois trata-se de uma música do séc. XVIII. Então a opção foi por ouvir gravações de diversos intérpretes contemporâneos⁴⁴ e voltar uma especial atenção aos registros feitos em instrumentos germânicos de época.

Apesar de ser escrita para um conjunto de metais e percussão, a instrumentação da transcrição da *Passacaglia* assemelha-se mais com a das bandas sinfônicas do que com a das orquestras, por utilizar-se de um grande efetivo desses instrumentos, inclusive daqueles pouco encontráveis na orquestra (como os eufônios). O efetivo mínimo⁴⁵ é de quatro trompas, um trompete piccolo, três trompetes em si bemol, três flugelhorns, três trombones tenor, um trombone baixo, três eufônios, duas tubas e seis percussionistas (que executam tímpanos, bumbo sinfônico, pratos, glockenspiel, xilofone e vibrafone).

Na transcrição, os primeiros oito compassos trazem a linha grave (que era realizada pela pedaleira do órgão) atribuída aos trombones, eufônios e tubas — tocando na oitava original e com dobramento de oitava acima e oitava abaixo. O objetivo com esses dobramentos foi simular o órgão tocando com o acoplamento de sub e supra-oitavas nos registros.

⁴⁴ Confira:

BACH, J. S. *Organ Works: Heyday in Weimar*. Intérprete: Andrea Marcon (órgão). Hänssler Edition, 2000. 1 CD (ca. 60 min.).

BACH, J. S. *Obras para Órgão*. Simon Preston (órgão). Deutsche Gramophon. Edições Altaya, 1992. 1 CD (ca. 72 min.).

BACH, J. S. *The Art of Fugue Vol. 2*. Intérprete: Wolfgang Rübsam (órgão). Naxos, 1993. Movieplay Brasil 2000. 1 CD (ca. 78 min.).

⁴⁵ Com a possibilidade de dobramentos ou reforços nos *tuttis*.

The image displays a musical score for a brass ensemble. It consists of nine staves, each representing a different instrument: Tenor Trombone 1, Tenor Trombone 2, Tenor Trombone 3, Bass Trombone, Euphonium 1, Euphonium 2, Euphonium 3, Tuba 1, and Tuba 2. The music is written in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (D minor). The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated at the beginning of each staff. The Tenor Trombone 1 part is characterized by a highly ornamented melodic line, while the other instruments play more rhythmic and harmonic parts.

Figura 41: Bach, J. S. *Passacaglia e fuga em dó menor*, BWV 582.

A partir do compasso 8 da *Passacaglia*, o trompete-1 fará uma linha bastante mais ornamentada do que a encontrada no original bachiano, com o intuito de gerar o efeito de uma improvisação (escrita) realizada pelo organista. Julgou-se cabível esta liberdade composicional, pois em diversas gravações encontram-se improvisações nesse trecho. A figuração melódica desse trecho inicial, que foi elaborada para a transcrição, não se baseia em nenhuma dessas gravações de forma direta — essas serviram apenas de inspiração e ponto de partida. A referência musical talvez advenha muito mais fortemente da escuta das *Suites Francesas* (BWV 812-817), que contém linhas de ornamentação escrita, em alguns trechos.

Trumpet 1 in B \flat

Passacaglia and Fugue in C minor,
BWV 582

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
transcr. João Victor Bota

[♩=68]

1 7

solo (*poco rubato, quasi improvviso*)

mf

12

tutti

mf

A

17

22

5

mf

Figura 42: J. S. Bach, *Passacaglia e Fuga em Cm*, BWV 582, transcrição, parte de Trompete-1.

SUITE I.

Allemande.

Figura 43: J. S. Bach, *Suite Française I*, Allemande.

Um assunto que comumente preocupa os transcritores é a notação das articulações e dinâmicas. Discorrer-se-á sobre alguns procedimentos adotados na transcrição da *Passacaglia* e que possam ter utilidade estendida para outros repertórios.

Sabe-se que os instrumentos musicais respondem diferentemente às diversas articulações e dinâmicas, inclusive um mesmo instrumento responde diferentemente em cada registro de sua tessitura. Além dessas diferenças instrumentais, em cada época (ou mesmo localização geográfica) um mesmo instrumento musical pode ser abordado com práticas bastante distintas e muitas vezes associadas às chamadas *escolas de interpretação* (francesa, germânica, barroca, clássica etc).

Uma música como a de Bach, quando transcrita por um compositor romântico ou moderno, por exemplo, evidentemente sofrerá anotações de articulação e de dinâmica que nem sempre se restringirão àquelas intrinsecamente ligadas às da música barroca tradicionalmente anotadas; o transcritor poderá lançar mão de mais ou menos recursos, no caso, barrocos e de diversos outros gêneros posteriores, podendo, numa mesma transcrição, misturar ao seu bel-prazer, técnicas musicais de seu próprio tempo e de outrora – que não necessariamente estão estilisticamente apuradas com a música original. Aqui, cita-se o caso das transcrições das obras de Bach feitas pelo pianista virtuose e compositor F. B. Busoni (1866-1924) que anotava ricamente as articulações, dinâmicas e pedalizações.

Na transcrição da *Chaconne* (da *Partita para Violino Solo em Dm*, BWV1004, de J. S. Bach), Busoni (figura 45) amplia a tessitura da música em questão, faz dobramentos de vozes e anota trecho a trecho dinâmicas e articulações e expressões relativas ao caráter da interpretação, além das inicialmente previstas na partitura original de Bach (figura 44).

Chaconne.



Figura 44: Bach, J. S. *Chaconne*. Início da versão original para violino solo.

Chaconne für Violine allein

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

Andante maestoso, ma non troppo lento
Feiertlich gemessen, doch nicht schleppend

The image shows the first three staves of the piano version of the Chaconne by J.S. Bach, arranged by F. Busoni. The music is in G minor and 3/4 time. The first staff is the treble clef, and the second and third staves are the bass clef. The first staff contains the initial chords and a few notes. The second and third staves show the beginning of the main rhythmic pattern, which consists of a sequence of eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *f*, *f sempre molto energico*, and *più f*, and performance instructions like *sempre assai marcato*.

Figura 45: Bach, J. S. *Chaconne*. Início da versão pianística feita por F. Busoni.

Nessa direção, optou-se por anotar as articulações da *Passacaglia*,

inspiradas, de certa forma, nas sonoridades da música barroca — porém sem abrir mão de técnicas menos comuns de se anotarem articulações nesse período histórico. Assim os intérpretes poderão se guiar por uma notação musical que sugere elementos oriundos de uma análise musicológica dessa *Passacaglia*.

Outro elemento explorado na transcrição é o uso de camadas dinâmicas diferentes para elementos semelhantes. Por exemplo, a partir do compasso 47 (fig. 46), há a repetição do ostinato (do início da música) com eufônios e trombone-baixo tocando em *mezzo-forte* enquanto os flugelhorns dobram esta linha duas oitavas acima, tocando em *pianíssimo*. A idéia é simular a ressonância de harmônicos agudos a partir de uma linha grave, como se um instrumento mais agudo estivesse emitindo sons a partir de vibração por simpatia aos sons do outro instrumento.

The musical score for Figure 46, titled 'Passacaglia', is an ostinato piece. It features ten staves for various instruments: Flugelhorn 1, Flugelhorn 2, Flugelhorn 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Bass Trombone, Euphonium 1, Euphonium 2, Euphonium 3, and Tuba 1. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piece is characterized by a repeating rhythmic pattern. The dynamics are carefully controlled: Flugelhorn 1 plays with *mf* (mezzo-forte), Flugelhorn 2 and 3 with *pp* (pianissimo), Trombone 1 with *mf* and *p* (piano), Bass Trombone with *mf*, and Euphonium 3 and Tuba 1 with *mf*. The score is divided into four measures, with the first measure containing the initial rhythmic pattern and the subsequent measures showing the continuation of the ostinato.

Figura 46: *Passacaglia*. Ostinato com camadas dinâmicas em *mf* e *pp*.

Além disso, obtém-se outro tipo de equalização dinâmica diferenciada quando são usados instrumentos de diferentes tipos em quantidades diferentes. Na figura 47, vêem-se dois naipes de eufônios (1 e 2) tocando em uníssono com apenas um naipe de flugelhorn (3): o timbre do flugelhorn contribui para a modificação discreta do timbre dos eufônios, que predominarão em intensidade.

The image displays a musical score for a section of 'Passacaglia'. The score is arranged in a multi-stem format with the following instruments from top to bottom: Flug. 3 (Flute 3), Tbn. 1 (Trumpet 1), Tbn. 2 (Trumpet 2), Tbn. 3 (Trumpet 3), B-Tbn. (Baritone Trumpet), Euph. 1 (Euphonium 1), Euph. 2 (Euphonium 2), Euph. 3 (Euphonium 3), Tuba 1, and Tuba 2. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score shows a dynamic range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). Specific performance instructions include 'con sord. (harmon)' for the Baritone Trumpet and a trill ('tr') for Euphonium 1. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura 47: *Passacaglia*. Equalização dinâmica

No que se refere mais precisamente à articulação, os arpejos contidos na variação que se inicia no compasso 120 da *Passacaglia* oferecem certa dificuldade de distribuição pelos instrumentos na transcrição. Caso seja seguida às divisões das semicolcheias (duas para cada mão) na distribuição das notas desses arpejos, visto na edição para órgão, corre-se o risco de a articulação ficar demasiadamente acentuada a cada duas notas e não se conseguir a idéia de continuidade frasal.



Figura 48: *Passacaglia*. Fragmento com arpejos (a partir do compasso 124).

Para se evitar essa articulação excessiva na versão para banda, o recurso foi colocar a nota mais grave de cada arpejo nas tubas com duração de colcheias e as notas mais agudas agrupadas em conjuntos de três a cinco semicolcheias. Nos dois primeiros tempos de cada compasso, há a intersecção entre o arpejo iniciado pelo eufônio-1 e flugelhorn-1, obtido pela nota em comum (a primeira semicolcheia do segundo tempo de cada compasso).



Figura 49. *Passacaglia*. Compassos 121-122, detalhe do arpejo com intersecção entre eufônio-1 e flugelhorn-1.

Foi empregado, conjuntamente, o vibrafone dobrando quase todas as notas desses dois instrumentos para auxiliar no efeito de ligadura dos sons dos dois primeiros tempos de cada compasso. O vibrafone continua o arpejo até as notas mais agudas, agora dobrando o trompete piccolo e sendo reforçado pelo glockenspiel uma oitava acima.

The image shows a musical score for three instruments: Glockenspiel (Gck.), Xylophone (Xyl.), and Vibraphone (Vib.). The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Glockenspiel part (top staff) has a dynamic marking of *p* and plays a melodic line consisting of eighth notes. The Xylophone part (middle staff) is silent, indicated by a whole rest. The Vibraphone part (bottom staff) has a dynamic marking of *p* and plays a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The score is divided into two measures, with a vertical bar line between them.

Figura 50: *Passacaglia*. Compassos 121-122, detalhe do uso do vibrafone e glockenspiel (considerar o último soando duas oitavas acima das notas escritas).

120 (the closed note is optional)

The musical score for measures 121-124 of the *Passacaglia* features a sequence of arpeggiated patterns distributed across several instruments. The instruments and their parts are as follows:

- E♭ Tpt.:** Plays a melodic line with arpeggiated patterns, marked *p dolce*.
- Tpt. 1, 2, 3:** Remain silent.
- Flug. 1:** Plays a melodic line with arpeggiated patterns, marked *p*.
- Flug. 2, 3:** Remain silent.
- Euph. 1:** Plays a melodic line with arpeggiated patterns, marked *p*.
- Euph. 2, 3:** Remain silent.
- Tuba 1, 2:** Play a rhythmic pattern of quarter notes, marked *pp*.
- Timp., B. D., Cym.:** Remain silent.
- Gck.:** Plays a rhythmic pattern of quarter notes, marked *p*.
- Xyl.:** Remains silent.
- Vib.:** Plays a melodic line with arpeggiated patterns, marked *p*.

Figura 51: *Passacaglia*. Compassos 121-124 demonstrando uma seqüência de arpejos distribuídos por diversos instrumentos.

No contra-sujeito do *Thema Fugatum*, sua articulação foi elaborada de

formas diferentes de acordo com a sua aparição ao longo da fuga. Primeiramente numa versão com duas colcheias ligadas, seguidas de três colcheias *staccato*, associadas ao material originário dos manuais do órgão; quando o contra-sujeito é oriundo de passagens destinadas à pedaleira, a articulação é anotada com a alternância de notas em *staccato* e notas em *marcato*⁴⁶.



Figura 52: *Passacaglia*. Início do *Thema Fugatum* na partitura para órgão.

⁴⁶ Harnoncourt (1988) menciona que as articulações e andamentos musicais, no período barroco, eram passíveis de modificação de acordo com as características acústicas dos locais de apresentação musical. Se em determinada igreja, por exemplo, fosse bastante reverberante, os instrumentistas poderiam adotar articulações de notas mais curtas e andamentos mais lentos para que a reverberação não compromettesse a inteligibilidade das notas.

169 **N** Thema fugatum.

The musical score consists of seven staves. The top four staves are for Horns 1, 2, 3, and 4, each playing a melodic line with a long slur. The fifth staff is for E-flat Trumpet, which is silent. The sixth and seventh staves are for Trumpets 2 and 3, which play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic.

Figura 53: *Passacaglia*. Início do *Thema Fugatum*, fragmento ilustrando o primeiro tipo de articulação adotada no contra-sujeito.

The image displays a musical score for a brass and percussion ensemble. The instruments listed are B-Tbn., Euph. 1, Euph. 2, Euph. 3, Tuba 1, Tuba 2, and Timp. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a variety of dynamics: *p* (piano) is used for the B-Tbn. and Euph. 1 parts; *mf* (mezzo-forte) is used for Tuba 1 and Tuba 2; and *p* is used for Tuba 1, Tuba 2, and Timp. The percussion part (Timp.) is mostly silent, with a few notes appearing in the final measures. The brass parts consist of rhythmic patterns and melodic lines, with some notes marked with accents.

Figura 54: *Passacaglia*. Versão *marcato* do contra-sujeito para imitar a articulação da pedaleira.

A partir dessas soluções musicais, foi possível criar efeitos semelhantes aos obtidos por Bach em sua composição para órgão. A preocupação do transcritor era justamente realçar o caráter monumental da peça e ao mesmo tempo preservar uma articulação de sons próxima à da barroca, o que confere à peça transcrita uma identidade musical específica, intimamente relacionada com a música original.

Considerações Finais

Durante este Trabalho, procurou-se mostrar como as atividades de transcrição musical pertencem a um universo da (re)criação artística. Ao transcrever uma música para novos meios, sobretudo para novas formações instrumentais, uma série de questões são colocadas para o compositor/transcritor que não deseja ignorar as peculiaridades timbrísticas dos diferentes efetivos instrumentais.

Nesse sentido, nesta pesquisa, empenhou-se em demonstrar como a prática da recriação musical é antiga e está sujeita a uma enorme gama de interpretações do material original, principalmente naquilo que se refere às apropriações deste em outros contextos musicais. Com base nessa argumentação, foi possível verificar, no capítulo 1, que as transcrições podem determinar uma nova atitude estética, na medida em que ela se torna uma prática inerente ao próprio processo composicional. Além disso, constatou-se que as marcas estilísticas do transcritor estão presentes no material transcrito, que passa a ser um produto híbrido, pois contém fortemente as marcas autorais tanto do compositor da música original quanto do transcritor.

Tendo em vista que o repertório de transcrições musicais é bastante vasto, dedicou-se especial atenção ao repertório específico para bandas sinfônicas. Sendo assim, no capítulo 2, verificou-se como a própria constituição dos grupos de banda sinfônica não se deu de forma linear: várias contribuições concorreram para a formação desse efetivo instrumental. Devido a isso, bem como à recente consolidação desse grupo no meio musical ocidental, as transcrições foram práticas extremamente importantes na medida em que proporcionaram um repertório que estabeleceu intersecções com o repertório orquestral e de instrumentos solistas (como piano e órgão).

Entretanto, as transcrições para banda sinfônica são práticas bastante comuns na atualidade. Ao contrário do que se poderia pensar, a constituição recente de um repertório original para banda sinfônica não excluiu as

possibilidades da produção de transcrições para esse efetivo sinfônico. De acordo com o que se averigua, vários compositores dedicam-se com igual empenho à produção de material tanto transcrito quanto original para banda sinfônica.

Partindo desses pressupostos, foram analisadas transcrições musicais feitas pelo autor desta dissertação para esse efetivo instrumental específico. Sob o ponto de vista estético, ao mesmo tempo argumento fundamental desta proposta, acredita-se que a transcrição deve respeitar características timbrísticas dos instrumentos, bem como atentar para as proporções dos naipes encontrados nas bandas sinfônicas de forma a não comprometer o equilíbrio sonoro das músicas transcritas.

Sendo assim, no capítulo 3, destinado a uma análise mais pormenorizada de algumas transcrições para banda sinfônica, foi visível perceber que as soluções no exercício da tradução de linguagens musicais é uma tarefa bastante detalhista, que só pode obter algum sucesso se o compositor/transcritor partir de uma postura estética que valorize mais as especificidades da obra. Nesse sentido, é difícil estabelecer critérios universais que possam direcionar as maneiras de se efetuar uma boa transcrição musical. Vários aspectos concorrem para a configuração e a audição de uma peça e todos eles devem ser considerados no processo de recriação musical. Por isso, mesmo partindo de um título que cogita a possibilidade da existência de uma teoria a respeito das transcrições musicais, a contribuição que se pretende dar com este trabalho é pontual e concreta e não genérica e abstrata.

Acredita-se que, somente tendo como base exemplos reais de soluções e invenções de tradução musical, é possível avançar no debate acerca do tema. Portanto, não há o desejo de que esse texto se constitua como palavra final e única em meio às discussões sobre práticas transcritivas e/ou sobre repertório para banda sinfônica. Ao contrário disso, o intuito com esta dissertação é despertar novos debates e polêmicas a respeito desse processo criativo, para que assim seja possível um avanço real tanto nas discussões sobre o tema, quanto nas produções musicais transcritas a partir dessa reflexão.

Referências Bibliográficas:

- ADLER, Samuel. **Study of Orchestration**. 9th edition. New York: WW Norton, 2000.
- ARACI, Emre. "Giuseppe Donizetti at the Ottoman Court: a levantine life". IN: **The Musical Times**, vol. 143, no. 1880 (autumn), 2002.
- BATTISTI, Frank L. **The Winds of Change: The Evolution of Contemporary American Wind Band/Ensemble and its conductor**. Galesville: Meredith Music Publications, 2002.
- BERLIOZ, Hector. **Memoires**. Flamarion-France, 2000.
- BERNARD, J. W. "Colour". IN: HILL, P. (Org). **The Messiaen Companion**. Portland: Amadeus, 1995.
- BLATTER, Alfred. **Instrumentation and Orchestration**. New York: Longman, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário na França**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CARSE, Adam. **The History of Orchestration**. New York: Dover., 1967.
- DAHLHAUS, Carl. **Estética Musical**. Lisboa: Edições 70, 2003.
- ELIAS, Norbert. **Mozart: a sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons**. Jorge Zahar, 1988.
- O'CONNELL, John Morgan. "Fine Art, Fine Music: controlem turkish taste at the Fine Arts Academy in 1926". IN: **Yearbook for Tradicional Music**, vol.32. Internacional Council for Tradicional Music, 2000.
- RIBATE, Jose Franco. **Manual de Instrumentacion de Banda**. Madrid: Editorial Musica Moderna, 1943.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.
- SOUZA, C. D. **O Brasil em pauta: Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.
- SZENDY, Peter (org). **Arrangements, dérangements: La transcription musicale ajord'hui**. Les Cahiers de l'Ircam. Paris: Ircam, Centre Pompidou, 2007.
- ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escritura musical**. São Paulo: Anablume, 2000.

Bibliografia:

ADLER, Samuel & HESTERMAN, Peter. **The Study of Orchestration (in Six Enhanced Multimedia Discs)** . New York: WW Norton, 2002.

ANDERSEN, Arthur O. **Practical Orchestration**. Boston: Bichard Compony, 1929.

ANTUNES, Jorge. **Notação na Música Contemporânea**. Brasília: Sistrum, 1989.

_____. **Sons Novos para Sopros e Cordas**. Brasília: Sistrum, 2005.

BERLIOZ, Hector & STRAUSS, Richard. **Treatise on Instrumentation**. New York: Dover, 1991.

CARSE, Adam. **Books on Orchestration: An Historical Sketch**. The Musical Times, Vol. 64, No. 959. Musical Times Publications Ltd, 1923.

_____. **Text-Books on Orchestration before Berlioz**. Music & Letters, Vol. 22, No. 1 (Jan. 1941). Oxford University Press, 1941.

_____. **Practical Hints in Orchestration**. London: Augener, 1964.

CASELLA, Alfredo. **La Técnica de la Orquesta Contemporânea**. Buenos Aires: Ricord, 1950.

CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: UNESP, 2003.

COOK, Nicholas. **Theorizing Musical Meaning**. Music Theory Spectrum, Vol. 23, No. 2 (Autumn, 2001). University of California Press, 2001.

CROWDER, Laurin P. **The Development of a Self-tutoring in the Fundamentals of Orchestration**. Dissertação defendida na The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Ph.D in Music. Alabama, 1971.

ERPF, Hermann. **Teht Der Intrumentation und Instrumenterkunde**. Mainz: B. Schott's Sohne, 1959.

FORSYTH, Cecil. **Orchestration**. New York: Dover, 1982.

HEISS, John C. *Some Multiple-Sonorities for Flute, Oboe Clarinet, and Basson*. IN: **Perspectives on Notation and Performance**. New York: WW Norton, 1976.

JACOB, Gordon. **The Elements of Orchestration**. New York: October House, 1962.

KEENAN, Kent Wheeler. **The Technique of Orchestration**. 5th edition. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1996.

MASON, Daniel Gregory. **The Orchestral Instruments and What They Do**. New York: The H. W. Gray Co., 1908.

PALMER, King (1964). **Teach Yourself Orchestration**. London: The English

Universities Press Ltd., 1964.

PISTON, Walter. **Orchestration**. New York: W.W. Norton, 1995.

PROUT, Ebenezer. **Instrumentation**. Boston: Ditson and Co., s/d.

RAUSCHER, Donald J. **Orchestration: Scores and Scoring**. Glencoe: The Free Press of Glencoe, 1963.

READ, Gardner. **Thesaurus of Orchestral Devices**. New York: Pitman, 1953.

_____. **Music Notation**. Boston: Allyn and Bacon, 1964.

RINGER, Alexander & GOSSETT, Philip. **A propos du developpement de L'Instrumentation au Debut du XIXe Siecle**. Acta Musicologia, Vol. 43, Fasc.3/4, Actes du Colloque de Saint-Germain. International Musicological Society, (Sept) 1970.

RISMSK-KORSAKOV, Nicolas (1946). **Principios de Orquestración**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.

ROGERS, Bernard. **The Art of Orchestration**. New York: Appleton-Century-Crofts, 1951.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des Objets Musicaux**. Paris: Ed. du Seuil, 1966.

SPITZER, John. **Metaphors of the Orchestra – The Orchestra as a Metaphor**. The Musical Quarterly, Vol. 80, No. 2. Orchestra Issue (Summer), 1996.

STOPHER, H. W. **Instrumentation**. Ann Arbor: Edwards Brothers, 1934.

WAGNER, Joseph. **Orchestration, A Practical Handbook**. New York: McGraw-Hill Book Co., 1959

ZASLAW, Neal. **When Is an Orchestra Not an Orchestra?**. Early Music, Vol. 16, No. 4 (nov), 1988.

Lista de CDs:

BACH, J. S. **Organ Works: Heyday in Weimar**. Intérprete: Andrea Marcon (órgão). Hänssler Edition, 2000. 1 CD (ca. 60 min.).

BACH, J. S. **Obras para Órgão**. Simon Preston (órgão). Deutsche Gramophon. Edições Altaya, 1992. 1 CD (ca. 72 min.)

BACH, J. S. **The Art of Fugue Vol. 2**. Intréprete: Wolfgang Rübsam (órgão). Naxos Classical, 1993. Movieplay Brasil 2000. 1 CD (ca. 78 min.).

BACH, J. S. **Concertos for Two, Three and Four Harpsichords**. Intérpretes: Cologne Chamber Orchestra e Helmut Muller-Bruhl. Naxos Classical, 2006. 1CD (ca. 71 min).

MESSIAEN, O. **Messiaen par Lui Même: Ouvres pour Orgue**. Intérprete: Olivier Messiaen (órgão). EMI Classics, 1992. 4 CDs (ca. 240 min.).

RAVEL, M. **Complete Orchestral Works**. Intérpretes: London Symphony Orchestra e Claudio Abbado. Deutsche Grammophon. Universal Music, 2000. 3CDs (ca. 200min.).

RAVEL, M. Pavana para uma Criança Morta: Transcrição de João Victor Bota. Intérpretes: Banda Sinfônica do 27º Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília (2005) e Roberto Farias. IN: **Concerto de Abertura: 12/01/2005 (Quarta-feira) 20:00h**. Escola de Música de Brasília, 2005. Faixa 1.

Anexo: CD com Exemplos Referentes ao Capítulo 3

Áudio:

1	RAVEL, M. Pavane pour une Infante Dèfunte. Intérprete: Abbey Simon. IN: Complete Music for Solo Piano . Deutsche Grammophon. Universal Music, 2000. CD2, faixa 7.
2	RAVEL, M. Pavane pour une Infante Dèfunte. Intérpretes: London Symphony Orchestra e Claudio Abbado. IN: Complete Orchestral Works . Deutsche Grammophon. Universal Music, 2000. CD1, faixa 13 .
3	RAVEL, M. Pavana para uma Criança Morta: Transcrição de João Victor Bota. Intérpretes: Banda Sinfônica do 27º Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília (2005) e Roberto Farias. IN: Concerto de Abertura: 12/01/2005 (Quarta-feira) 20:00h . Escola de Música de Brasília, 2005. Faixa 1.
4	MESSIAEN, O. Le Banquet Céleste. Intérprete: Olivier Messiaen (órgão). IN: Messiaen par Lui Même: Ouvres pour Orgue . EMI Classics, 1992. CD1, faixa 1.
5	MESSIAEN, O. Rondeau. IN: Piano Music Vol. 4 . Intérprete: Hakon Austbo. Naxos, 2002. Faixa 4.
6	BACH, J. S. Passacaglia C Minor. Intérprete: Andrea Marcon (órgão). Organ Works: Heyday in Weimar . Hänssler Edition, 2000. Faixa 1.

Partituras das transcrições de João Victor Bota (digitalizadas em formato PDF)

- RAVEL, M. *Pavane pour une Infante Dèfunte*.
- MESSIAEN, O. *Le Banquet Céleste*.
- MESSIAEN, O. *Rondeau*.
- BACH, J. S. *Passacaglia na Fugue in C Minor, BWV 582*.