

# Ações *transcritivas*: proposta de análise sistemática de transcrições musicais

Felipe Mendes de Vasconcelos  
Igor Leão Maia  
Otiliam Lanna

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

## Resumo

Neste artigo, introduzimos o conceito de *ações transcritivas* como alicerce para uma análise sistemática de obras musicais ou trechos específicos que passaram por um processo de transcrição. Diante das diversas acepções que o termo transcrição permite, nos concentramos na noção de tomar uma obra preexistente para lhe dar um novo corpo, o que engloba ideias como arranjo, adaptação, releitura, reescrita, entre outras. Apresentamos as finalidades e possibilidades da transcrição musical que, dentre nossas propostas, emerge como uma ferramenta que explora diversas perspectivas e que, nesse sentido, pode desempenhar um papel na análise e no aprimoramento da compreensão das obras transcritas. Finalmente, definimos e categorizamos as ações transcritivas em três classes - a saber, adaptação, paralelismo e recomposição - favorecendo conexões entre os domínios da composição, análise, orquestração, instrumentação e arranjo.

**Palavras-chave:** transcrição musical; ações transcritivas; análise sistemática; arranjo; reescritura.

## 1. Introdução: fronteiras terminológicas

Transcrição, adaptação, redução, arranjo, releitura, estão entre os termos correntes que designam *ações transcritivas* em música. As análises dessas práticas permitem-nos constatar que, embora guardem, por um lado, significados específicos, por outro, apresentam significativas interseções enquanto práticas criativas a partir de obras preexistentes. A complexidade do estudo dessas práticas é desafiadora, mesmo quando nos focamos em uma delas. Se examinarmos, por exemplo, a transcrição, buscando um entendimento aprofundado desse fazer musical, poderemos constatar que já a polissemia do termo é um desafio, e que, além disso, em contextos, em momentos históricos, até mesmo em diferentes idiomas, essa prática reveste-se de significados particulares.

Luciano Berio é um dos compositores que trabalharam com a ideia de transcrição. Ao examinarmos as suas reflexões em escritos, palestras e conversações (Berio, 1988; 2006; 2017), vemos que ele desenvolveu um ponto de vista particular e amplo sobre transcrição musical. Ele aponta alguns caminhos pelos quais envereda o termo: a notação musical, que transcreve os sons para sinais gráficos; a performance musical, que, de certo modo, transcreve pensamentos composicionais em ações e sons; o discurso sobre música, que transcreve impressões musicais para um texto verbal; a musicalização de textos, que transcreve histórias, emoções, sentimentos e impressões em música; e, por fim, a música que transcreve música (isto é, obras que interagem dialogicamente umas com as outras) (ver Vasconcelos, 2023). É sobre este último tópico que o compositor deposita a maior parte da sua atenção, e sobre ele nos debruçaremos.

Em ressonância com o pensamento beriano, temos utilizado transcrição como um “termo guarda-chuva”, que abriga uma série de atividades nas quais o transcritor toma uma obra preexistente para lhe dar um novo corpo instrumental, com ou sem grandes transformações estruturais na composição (Vasconcelos; Maia, 2022). Nesse sentido, estão compreendidas terminologias tais como *arranjo*, *adaptação*, *orquestração*, *paráfrase*, *retrabalho*, *recomposição*, *recriação*, *(re)instrumentação*, entre outras.

Em entrevista concedida a Rossana Dalmont, na década de 1980, Berio declarou que a história da transcrição não havia sido escrita ainda (Berio, 1988, p. 100). Nessa ocasião, ele expôs seu desejo de, caso estivesse lecionando, ministrar aulas sobre o assunto. O compositor explana sobre o percurso histórico que sua disciplina poderia tomar: a começar por Claudio Monteverdi, passaria por obras de Johann Sebastian Bach, Franz Liszt, Ferruccio Busoni, entre outros compositores, até chegar em algumas de suas próprias peças e de seus contemporâneos (como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Igor Stravinsky).

Quando Berio declara que uma história ainda não foi contada, ele está dando relevo, de um lado, à carência de estudos sistemáticos sobre o assunto até aquele momento; e, por outro lado, a um campo vasto a se conhecer melhor dos pontos de vista musicológico e criativo. Esse campo permanece com regiões ainda não exploradas.

Embora haja alguns trabalhos teóricos (Sciarrino, 2001; Ferraz, 2008; Pereira, 2011; Szendy, 2016, por exemplo) dedicados ao assunto nesses últimos anos, surge com eles uma profusão de termos/significados sem muitos consensos. Flávia Pereira (2011) e Peter Szendy (2016), por exemplo, discutem, a partir de dicionários e outras referências, distinções entre *arranjo* e *transcrição*. Pereira, por sua vez, propõe *reelaboração* como termo abrangente dentro do qual discrimina o que compreende como *adaptação*, *arranjo*, *transcrição*, *paráfrase*, *orquestração* e *redução*.

O emaranhado terminológico se amplifica em decorrência dos termos que os próprios compositores/transcritores (ou editores de suas obras) utilizam. Muitas vezes, procedimentos

semelhantes são denominados diferentemente, ou, procedimentos diferentes recebem uma mesma denominação. Classificar como adaptação, arranjo ou transcrição uma versão orquestral de uma peça originalmente escrita para piano é uma ideia razoável. Assim como, pelo lado oposto, a versão para piano de uma peça orquestral pode ser compreendida também como arranjo, adaptação ou transcrição. Essas versões podem conter mais ou menos transformações em relação ao original, mas isso, de modo geral, não é um parâmetro de distinção unívoco para o uso dessas nomenclaturas. Alguns compositores preferem sugerir novos termos em ocasiões nas quais a transformação da obra anterior toma rumos peculiares. O compositor Salvatore Sciarrino declara que “transcrição” pode conotar algo mais mecânico e, embora não o evite, utiliza, preferencialmente, o termo *elaboração* por “significar que a criatividade não está ausente” (Sciarrino, 2001, p. 200). Silvio Ferraz, ecoando o pensamento beriano, apoia-se no termo *reescritura* como um campo de invenção alimentado pela imaginação cuja primeira definição consiste em “atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia” (Ferraz, 2008, p. 47). Já Boulez (*apud* Dufour; Rens, 2014, p. 124) utilizou *proliferação* para designar os processos criativos envolvidos nas versões orquestrais de algumas peças das *Douze notations*, originais para piano.

Levando tudo isso em consideração e diante desses poucos exemplos, mas conhecedores de que eles refletem tendências gerais, nossa proposta é examinar e classificar as ações de transformação utilizadas em determinados momentos de uma nova versão, aqui denominadas *ações transcritivas*. Pretendemos analisar porções separadamente e identificar ações localizadas (mesmo que haja vários exemplos em que uma mesma ação é mantida ao longo de toda a transcrição), o que nos dá liberdade para analisar transcrições (obras inteiras ou partes) sem a necessidade de conformá-las aos termos correntes (como arranjo, paráfrase, adaptação, instrumentação, embora seja possível projetar certas associações) cujos significados são imprecisos e que, por vezes, não abarcam suficientemente os diversos procedimentos contidos na transcrição.

Para introduzir nossa proposta, falaremos sobre os papéis da transcrição através de reflexões sobre como ela tem sido utilizada ao longo de séculos e na contemporaneidade. Em seguida, levantamos uma breve discussão sobre as possibilidades e inviabilidades de uma transcrição. Por fim, proporemos uma taxonomia das *ações transcritivas* com o propósito de uma demarcação de fronteiras interpenetráveis que nos permita compreender, estudar e pensar a criação de transcrições.

## 2. Papéis da transcrição

Podem ser diversas as finalidades de uma transcrição como homenagens, versão de concerto, paráfrases virtuosas e, nesse contexto, as “funções da transcrição são conhecidas, estudadas, debatidas” (Pauset, 2016, p. 131). A seguir, destacaremos os seguintes papéis da

transcrição: transcrição para enriquecimento de repertório, transcrição para difusão de obras e compositores e transcrição como fruto da criatividade e do labor analítico.

Berio (1988; 2006; 2017) atribui um papel de extrema relevância para as transcrições, essencial na evolução histórica da linguagem musical: “a prática de transcrever as partes de uma polifonia vocal para um instrumento solo (o alaúde, por exemplo) foi fundamental no processo de surgimento da melodia acompanhada”, lembra o compositor (Berio, 2006, p.34). Ou seja, neste momento as transcrições para o aumento de repertório de um instrumento (alaúde e vihuela, por exemplo) desempenhou mudanças no pensamento musical (surgimento da homofonia). A própria ideia de música instrumental, após a era renascentista, também advém de transcrições da música vocal. As *canzoni da sonar*, como transcrições instrumentais de *chansons* francesas em meados do século XVI, serão os germes para as *sonatas* do princípio do Barroco (Kiefer, 1987, p. 76), por exemplo.

A respeito de outros papéis relevantes, Berio (2006, p. 38) comenta que, por algum tempo, as transcrições, como as *reduções* para piano ou para grupos de câmara menores, tiveram um propósito semelhante aos dos discos, ou seja, uma reprodução caseira, ou em espaços reduzidos, de obras compostas originalmente para grupos instrumentais maiores. O compositor salienta como essas transcrições também favoreceram a troca de ideias entre compositores de país para país, uma vez que tornava mais fácil o transporte e estudo das partituras. Ele mesmo declara ter conhecido composições de Joseph Haydn e Amadeus Mozart tocando transcrições para piano a quatro mãos com seu pai, o que, em relação às gravações, é uma forma muito menos passiva de apreciar e estudar música (Berio, 2017, p. 366). As transcrições dedicadas às apresentações da *Sociedade de Concertos Privados*<sup>1</sup> também tiveram o propósito de viabilizar a execução de algumas obras em espaço e com intérpretes reduzidos. Por volta dos anos vinte do século passado, obras de Claude Debussy, Johann Strauss II, Gustav Mahler foram transcritas com esse objetivo. Ainda hoje, há transcrições com o propósito de reduzir o efetivo instrumental para apresentações em espaços menores ou com a intenção de viabilizar mais facilmente uma performance com um número menor de músicos envolvidos. Nesse sentido, podemos citar o compositor Roland Freisitzer que transcreve para grupos menores o *Concerto para orquestra*, de Béla Bartók (2018), ou a *Suite* da ópera *O Cavaleiro da Rosa*, de Richard Strauss (2019).

Continuando a remissão às “reduções”, algumas dessas transcrições tiveram, e ainda têm, hoje em dia, a finalidade de facilitar a preparação da performance. Solistas (cantores ou instrumentistas) ou mesmo regentes podem, sem a necessidade de reunir um efetivo demasiadamente grande, ensaiar uma obra, individualmente ou a dois, em momentos e espaços

---

<sup>1</sup> Em alemão: *Verein für musikalische Privataufführungen*. Criada por Arnold Schoenberg em 1918 com intuito de divulgar obras de sua contemporaneidade, mas também de priorizar execuções esmeras e evitar o modismo e o apelo comercial nas composições musicais (ROSEN, 1983, p. 80).

mais diversificados. No caso de solistas, essas transcrições se tornaram, além de reduções para ensaio, objeto de performance: é recorrente, por exemplo, as apresentações públicas de transcrições de peças escritas originalmente para um grupo maior, como os concertos para solista e orquestra, interpretados apenas com o instrumento principal e o piano. Ainda no âmbito da performance, por exemplo, as transcrições para piano de Liszt, principalmente a partir de obras sinfônicas, não só integraram o repertório, mas “contribuíram imensamente para a evolução da técnica do piano e facilitaram grandemente o intercâmbio musical”, como bem pontuam Berio (2006, p.39) e Marc-Andre Roberge (1993). Inegável, portanto, a colaboração de transcrições virtuosísticas ao longo da história para com o desenvolvimento da interpretação musical e criação de repertório que exploram os limites do instrumento.

As transcrições facilitadas se destacam no ensino de instrumentos musicais. Neste contexto, a transcrição pode assumir um papel pedagógico importante na iniciação a um instrumento, contribuindo também para difusão de obras e compositores, assim como ampliação do repertório para a iniciação ao estudo instrumental. Talvez sejam estas algumas das razões para a composição das *Douze peças fáceis*, de Haydn, que apresentam versões facilitadas para piano de trechos/temas de obras orquestrais maiores de sua autoria.

Traçando um paralelo com a prática das versões facilitadas, observamos que uma das grandes virtudes do Método Suzuki, por exemplo, é trabalhar a técnica instrumental através do repertório tradicional da cultura ocidental (BARBER, 1991). O Método (originalmente voltado ao violino) é constituído, principalmente, de transcrições, que contemplam obras de Johann Sebastian Bach, Robert Schumann, Georg Philipp Telemann, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Antonín Dvorák entre outros, em versões com dificuldade progressiva e acompanhado do piano. Desta forma, o aprendiz, além de trabalhar a técnica do instrumento, rapidamente entra em contato com o repertório clássico da música ocidental.

Para a pedagogia da composição musical, além de um objeto de estudos, a transcrição pode ser uma ferramenta eficiente para despertar e exercitar a criatividade. O estudo e prática de transcrições podem contribuir com o desenvolvimento do pensamento criativo. Ao ter em mãos um objeto (a obra original) e sua transformação (a transcrição) é possível ao estudante deduzir técnicas, pontos que foram julgados mais ou menos relevantes, atribuição de valores semânticos, relações dialógicas entre compositores, obras e épocas. Indo mais profundamente, a prática de transcrever pode contribuir na formação da identidade do compositor. Silvio Ferraz (in Menezes, 2015, p. 223) declara que Bach não existiria (ou, pelo menos, não seria o mesmo, podemos ressaltar) sem “todo o trabalho que ele fez em sua primeira fase, quando realizou transcrições de *Concertos italianos para cravo*, transcrevendo sete ou oito concertos de Vivaldi, depois de Marcello, retrabalhando toda aquela harmonia”. Se ainda considerarmos a cópia como o meio mais básico de transcrição, como Berio (2006, p. 35) o fez, podemos acrescentar que muito da inspiração

composicional de Bach veio de cópias que fazia dos trabalhos de Georg Friedrich Handel, Antonio Vivaldi e Dieterich Buxtehude, conforme as recordações de sua esposa Anna Magdalena Bach (1938, p. 93).

Berio (2006, p. 39) argumenta que, além de um ato de aprendizado, a transcrição também pode ser observada como um ato de amor pela obra de outrem. É assim que o compositor expõe sua motivação para realizar suas transcrições sobre peças de Franz Schubert e Gustav Mahler. Vista desta forma, a transcrição pode ter a finalidade de extrapolar certas paixões. Por outro ângulo, ela toma um papel dialógico que estende vínculos do individual para o coletivo; desveladas as preferências de um compositor, são aclarados nexos criativos que podem estabelecer focos de investigação a respeito de decisões composicionais ao longo de uma carreira.

Berio fala mais sobre outros motivos que o levaram a realizar certas transcrições. Ele diz: “com os meus *Chemins* e *Rendering* eram profundas razões musicais. Mas, às vezes, quero simplesmente fazer um amigo feliz. Violistas e clarinetistas sempre se lamentavam do escasso repertório com orquestra. Este foi o motivo pelo qual orquestrei a *Sonata* de Brahms”<sup>2</sup> (Berio, 2017, p. 330).

Neste ponto, o compositor menciona o propósito de satisfazer um amigo, mas também dá relevo à potencialidade que há na transcrição de sanar certa escassez de repertório para determinado instrumento ou grupo instrumental. Esse papel é bastante evidente na passagem de peças próprias de instrumentos antigos (raros, pouco usuais ou extintos) para instrumentos mais modernos, como aconteceu com o repertório pianístico (que incorporou muito das peças para cravo e de outros instrumentos de teclado). Semelhantemente, há transcrições que podem proporcionar a experiência de se tocar em instrumentos mais recentes, inexistentes em determinada época, obras importantes do passado e, dessa forma, permitir o instrumentista fruir ativamente e/ou interpretar a música desse período. Isso acontece em transcrições de obras barrocas para saxofones, por exemplo.

O outro ponto levantado por Berio é que transcrições, como os *Chemins*, podem decorrer de “profundas razões musicais”. O compositor comenta que ele usou os *Chemins* para “desenvolver elementos das partes solistas que não seriam possíveis desenvolver com um único instrumento” (Berio, 2017, p. 328). Isso nos leva a refletir sobre a transcrição como mais uma manifestação criativa nos domínios musicais, dotada de propósitos artísticos independentes, capaz ainda de impelir a linguagem para diante ao alimentá-la de obras que revisitam e ressignificam o repertório existente.

Nessa circunstância, a transcrição possibilita revivificar uma obra em contexto diferente do seu de origem, proporcionando novos diálogos e atingindo novas esferas do processo

---

<sup>2</sup> Se trata da *Sonata para Clarinete (ou viola) e piano* op.120, n.1.

criativo. Ao mesmo tempo, pode funcionar como “escritura da escuta”: “uma escuta que não se contentará em receber ou perceber as obras, mas que as incorporará, que dará, através de um novo corpo instrumental, a experiência de sua resistência” (Szendy, 2016, p. 15).

Outra finalidade que queremos destacar, também amparados pelo pensamento beriano, é a transcrição como uma maneira de “comentar e assimilar elementos de experiências passadas e alheias” (Berio, 2006, p. 39). “Comentar” diz respeito a um processo analítico e “assimilar” nos leva a pensar em estudos e formação de arcabouços com os quais os compositores lidam e dialogam durante seu processo criativo. De acordo com Berio, “a transcrição implica sempre um fato analítico” (Berio, 2017, p. 367). “Os *Chemins* são as minhas análises de uma *Sequenza*. [...] É um processo muito gratificante, porque me vejo obrigado a analisar coisas que fiz espontaneamente”, diz o compositor (Berio, 2017, p. 328).

O processo de análise revela tanto sutilezas acerca da obra transcrita quanto do próprio transcritor. Este imprime na nova versão elementos objetivos e subjetivos que podem fornecer dados preciosos para o campo da musicologia, incidindo na investigação do processo criativo e do próprio conhecimento relativo ao ser humano/músico na sociedade. Aliada à área das ciências humanas, principalmente ao campo da filosofia da linguagem, a transcrição se torna um texto importante, principalmente quando “se concebe o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos” (Bakhtin, 2016, p. 71). Segundo Mikhail Bakhtin, “a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, vivências sobre vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos” (Bakhtin, 2016, p. 71). O que seriam as transcrições musicais senão, explicitamente, pensamentos sobre pensamentos, vivências sobre vivências, textos sobre textos?

Partindo de questionamentos semelhantes, Berio (1988, p. 69) vai de encontro às ideias do compositor Hanns Eisler para quem Mozart era alguém que não tinha cultura, porque “desde os primeiros anos da sua infância estudou apenas música e não pôde aprender mais nada”. Berio aproveita esse comentário para criticar certas tendências da musicologia e da crítica musical de “negar autonomia e autoridade de pensamento à música” e de, implicitamente, “negar que o pensamento humano, em suas formas mais altas e conscientes, possa expressar-se também musicalmente”. Ao se posicionar contra essas tendências, o compositor italiano atribui uma função epistemológica e ontológica à obra musical e a tudo aquilo que está envolvido no fazer musical. Levando isso em consideração, a transcrição, como análise e comentário, mas, sobretudo, como atitude dialógica de criação musical, se remete não somente à peça que ela transforma, mas a processos criativos, a contextos musicais, à natureza dos instrumentos, a compositores e às humanidades. Para Berio (2006, p. 49), qualquer coisa pode ser musicalmente conceitualizada.

Do mesmo modo, Salvatore Sciarrino formula que transcrever significa “exercitar uma atividade crítica de apropriação e de recriação com os instrumentos próprios de um compositor” (Curinga, 2008, p. 347). Diante do trabalho alheio, para analisá-lo ou comentá-lo, o compositor declara em tom jocoso (segundo nossa percepção) que, se ele fosse musicólogo, escreveria um ensaio; sendo compositor, o seu produto é musical, ele escreve uma peça (*apud* Curinga, 2008, p. 348). Nessa mesma linha de raciocínio, ele acrescenta uma questão provocativa: “que frutos produziria a consciência musicológica se inserida na coragem de imaginar?” (Sciarrino, 2001, p. 200). Observando essas colocações, as transcrições podem revelar, musicalmente, pontos de vista analíticos, criativos e opinativos. Isso transparece na fala do próprio Sciarrino a respeito de sua transcrição de Scarlatti:

[...] para mim, Domenico Scarlatti algumas vezes escreve peças beethovenianas: então, nas transcrições para quarteto de cordas, deixo evidente esta característica, não somente pela escolha da instrumentação, mas também com as adaptações da escritura<sup>3</sup> (Sciarrino *apud* CURINGA, 2008, p. 348, tradução nossa).

A ideia de Scarlatti escrever obras com elementos beethovenianos pode denotar um certo anacronismo, mas as percepções subjetivas do transcritor, através de uma formação instrumental típica do classicismo, fazem aflorar o diálogo latente entre os dois compositores (Scarlatti-Beethoven), mas também entre eles e o próprio Sciarrino, resultando em um trabalho artístico que reúne informações musicológicas e composicionais sobre esses três interlocutores.

Com uma linha de raciocínio semelhante à do compatriota, Berio chega à conclusão de que, para um compositor, “a melhor maneira de analisar e comentar alguma coisa é fazer algo utilizando os materiais daquilo que se pretende analisar e comentar” (Berio, 1988, p. 95). Neste sentido, ele declara que o terceiro movimento de sua *Sinfonia* é a análise e o comentário mais profundo que ele poderia fazer sobre a música de Mahler (Berio, 1988, p. 100).

Uma vez verificada que os amplos domínios da transcrição apresentam fronteiras nebulosas e que ela se presta a vários propósitos, surge, para nós, a questão sobre quais peças podem ser transcritas.

### 3. A viabilidade da transcrição

Em uma de suas palestras, Berio declara que existem obras musicais que resistem à transcrição. Entre elas, ele inclui *Jeux*, de Debussy, *Música para cordas, percussão e celesta*,

---

<sup>3</sup>. “[...] secondo me Domenico Scarlatti scrive a volte pezzi ‘beethoveniani’: allora nel trascriverli per quartetto d’archi rendo evidente questa caratteristica, non solo con la scelta dell’organico, ma anche con gli adattamenti della scrittura” (SCIARRINO *apud* CURINGA, 2008, p. 348).



de Bartók, *Le Marteau sans Maître*, de Boulez, entre outras obras, para as quais uma transcrição seria “imprópria ou mesmo um ato destrutivo” (Berio, 2006, p. 38).

Nessas obras por ele citadas, percebemos que o timbre emerge como elemento composicional de valor elevado e identitário, e concordamos que a simples transformação instrumental poderia não captar propriedades essenciais. Porém, existem outros aspectos que podem ser levados em consideração em uma transcrição. Mesmo que esta venha a “destruir” certos pilares do trabalho original, certamente podem ser construídos novos fundamentos e novas formas de se observar um conjunto de elementos composicionais, gerando uma espécie de “demolição construtiva”, como Berio (2006, p. 45) expressou a respeito do processo de transcrição.

Além disso, é importante considerar o papel intrínseco de uma transcrição, seja para fins de difusão ou estudo, que pode justificar abordagens consideradas “destrutivas”. Um exemplo ilustrativo é a redução para dois pianos das *Cinco Peças Orquestrais*, de Arnold Schoenberg, realizada por Anton Webern em 1913. Nessa transcrição, Webern deliberadamente renuncia à ampla gama de timbres, crucial para a obra original, especialmente nos momentos de *Klangfarbenmelodie*, como em *Farben* e *Vergangenes*. Essa escolha possivelmente visava à disseminação mais ampla da obra de seu mentor. Sobre seu próprio trabalho, Berio diz que *Sequenze*, como a de piano ou a de trombone, não têm necessidade de se tornarem *Chemins* (Berio, 2017, p. 329), ou seja, de serem transcritas na forma concertante, solista e grupo de instrumentos. Paul Roberts, que declarou a importância dos *Chemins* como fonte de pesquisa para análise das *Sequenze*, afirma que “Berio só produziu *Chemins* onde havia material para ser expandido” (Roberts, 2007, p. 117). Mas onde não haveria materiais para expandir? Ou melhor, existem materiais que estão plenamente acabados em que não há possibilidades de transformação?

Em contrapartida, Sciarrino (*apud* Curinga, 2008, p. 348) propõe que o primeiro passo para se realizar uma transcrição é encontrar na peça a ser transcrita uma potencialidade que o transcritor fará aflorar e à qual dará corpo, vislumbrando o que essa peça pode se tornar e não se apegar ao que ela já é. Deste modo, como acrescenta o compositor, “as gradações da transcrição são infinitas” (Sciarrino, 2001, p. 200).

A multiplicidade de possibilidades pode ser observada nas diversas transcrições realizadas sobre a *Chacona*, da *Partita nº 2* (BWV 1004), de J.S. Bach. A peça possui várias versões: violino solo (original), versões para violino com acompanhamento de piano (Robert Schumann, Felix Mendelssohn), versão para piano solo (Ferruccio Busoni), versão como estudo de mão esquerda ao piano (Johannes Brahms), algumas versões para violão (como a de Andrés Segóvia), versão para violino e quatro vozes (Helga Thoene), pelo menos duas versões para orquestra (Alfredo Casella; Leopold Stokowski), entre outras tantas transcrições mais ou menos difundidas. No campo da filosofia da linguagem, Bakhtin diz que “o texto nunca

pode ser traduzido até o fim, não existe o texto único de textos” (Bakhtin, 2016, p. 76). Diante do exemplo acima, a afirmação de Bakhtin pode ser encarada como uma verdade também em relação às transcrições musicais: como fonte inesgotável para criação, que possui diversas finalidades e muitos níveis.

Embora certas obras possam oferecer maior resistência, existem propósitos, potencialidades, meios e ferramentas que autorizam uma transcrição. É Berio (2006, p. 45) mesmo que afirma que a transcrição “parece arrastar para o âmago do processo formativo” de determinada obra, facultando ao “transcritor assumir total e completa responsabilidade pela definição estrutural da obra”. Portanto, cabe ao transcritor delinear o papel do seu trabalho e executar as ações adequadas para evidenciar as potencialidades por ele captadas. Sob este ponto de vista, não parece haver empecilhos para transcrições.

#### **4. Ações transcritivas**

Nesta seção, propomos uma análise sistemática de transcrições musicais, que envolve a exploração e interpretação do que denominamos como “ações transcritivas” que operam na transformação de materiais musicais. Por se encontrarem dentro de um espectro criativo, estas ações transcritivas são subjetivas e diversas, abrangendo uma variedade de parâmetros musicais, como harmonia, densidade, textura, dinâmica e rítmica, para além do timbre. Nossa proposta de análise sistemática divide essas ações em três grupos distintos: (1) ações transcritivas de adaptação (ATA), que buscam transferir elementos originais de forma orgânica para a nova versão, envolvendo alterações de andamento, articulação, dinâmica e outros aspectos; (2) ações transcritivas de paralelismo (ATP), pelas quais o transcritor cria materiais novos que se sobrepõem ou se justapõem aos originais, como contrapontos, rearmonizações e mudanças de textura; e (3) ações de transcritivas de recomposição (ATR), utilizadas para gerar novas ideias retrabalhando os materiais originais através de variações, expansões, e contrações. Esses grupos não são excludentes e podem coexistir dentro de uma mesma obra.

Reconhecemos, desde já, que os exemplos que apresentaremos são insuficientes diante da gama de possibilidades. Desta forma, nosso intuito não é concluir este estudo aqui, senão propor um ponto de partida e um convite para novas investigações. Para isso, procuramos ainda diversificar os exemplos em épocas, gêneros e estilos para estender nosso alcance pelo extenso território da transcrição.

##### **4.1 AÇÕES TRANSCRITIVAS DE ADAPTAÇÃO (ATA)**

As ações transcritivas de adaptação (ATA) procuram manter ao máximo os elementos originais e se preocupam com a transferência orgânica para a nova versão. Os casos mais

básicos decorrem da transposição exata de alturas, durações, intensidades e articulações para os novos timbres. A transcrição para dois pianos de *O Lamm Gottes, unschuldig*, de J.S. Bach (1958), originalmente para órgão, feita pelo compositor Gyögy Kurtág (1991) é um exemplo em que esse “caso mais básico” é utilizado na totalidade da obra.

The image displays two musical scores side-by-side. The top score is the original organ version by Johann Sebastian Bach, titled 'Orgel-Büchlein Nr. 20 BWV 618 O Lamm Gottes, unschuldig (Ó innocent Agneau de Dieu)'. It features three staves: two for the organ and one for the basso continuo. The bottom score is the piano transcription by Gyögy Kurtág, titled 'O Lamm Gottes, unschuldig BWV 618'. It features two staves for Pianoforte I and Pianoforte II. Both scores are in G minor, 3/4 time, and marked 'Adagio'.

Figura 1. Início de *O Lamm Gottes, unschuldig*, original para órgão (Bach) e transcrição de para dois pianos (Kurtág).

No entanto, nas ATA, geralmente, estão envolvidos mais processos que adéquam os materiais originais às realidades, possibilidades e idiomatismo do novo *corpus* instrumental. Tais processos, ainda que interfiram, não têm por princípio a criação de elementos estruturais, mas a manutenção, realce e/ou interpretação de aspectos contidos no original. Sendo assim, eles podem ser apresentados em três subclassificações.

A primeira subclassificação, *ações transcritivas de adaptação-expressivas* (ATA-E), diz respeito às alterações de andamento, articulação, agógica, dinâmica e outras ações, como recursos técnico-instrumentais relacionados à nova formação. Refere-se, assim, às atitudes de um transcritor de registrar sua visão interpretativa/expressiva, adicionando indicações quando ausentes, ou substituindo as existentes.

Nesse sentido, podemos citar, como exemplo simples de ATA-E, as anotações de metrônomo acrescentadas pelo transcritor. Mesmo quando o original já indica com precisão

uma marcação de andamento, é possível – em prol da “melhor” adaptação (como julgue o transcritor) ou da expressividade que se pretende – alterar, reinterpretar, tais indicações. George Benjamin, em *Dance figures*, ao transcrever para orquestra a primeira peça de *Piano figures*, de sua própria autoria, reduz o andamento original de colcheia *circa de oitenta* para colcheia igual a sessenta e seis, além de acrescentar a indicação *semplice*.

Anton Webern, em sua versão para orquestra do *Ricercare a 6 vozes*, da *Oferenda musical* de Bach, reconhecida pelo emprego da *Klangfarbenmelodie*, não trabalha apenas os timbres, mas acrescenta bastante indicações de dinâmicas, articulações (acentos, ligaduras, *staccato* etc.) e agógicas (*rubato*, *poco e molto allargando*, *poco e molto ritardando*, *fließender*, *wieder Sehr ruhig* etc.) à partitura, que se tornam elementos tão essenciais a essa transcrição quanto a melodia de timbres.

Ainda dentro das ATA-E, existem transformações que decorrem de recursos técnicos do instrumento ou grupo instrumental para o qual se transcreve, seja por razões fisiológicas do instrumentista, características do(s) instrumento(s) ou mesmo expressivas. Nesse sentido, a figura 2 mostra um trecho do terceiro movimento da *Nona Sinfonia*, de Beethoven (1863), e da transcrição para piano, feita por Liszt (Beethoven; Liszt, 1922). Enquanto no original as notas do acorde devem ser executadas simultaneamente, Liszt, em sua transcrição, escreve o sinal de *arpeggio*, a nosso ver, por razões expressivas e não por ser difícil ou impossível executar esse acorde em bloco no piano. Possivelmente, o andamento lento e a intenção de destacar a voz superior o levou à escolha dessa articulação.



Figura 2. Utilização de *arpeggio* como recurso expressivo (ATA-E) na transcrição de Liszt da *Nona sinfonia*, de Beethoven.

Já na figura 3 – também um trecho do terceiro movimento da *Nona* –, o mesmo recurso é utilizado. Neste caso, embora possam existir exceções, em geral, a distância intervalar de décima primeira (Fá-Sib) não é exequível ao piano de modo simultâneo em uma mão, razão pela qual o *arpeggio* se faz necessário.

Trecho da partitura original  
(Beethoven)

Transcrição (Liszt)

Figura 3. Comparação de um trecho da *Nona sinfonia* de Beethoven e sua transcrição para piano, feita por Liszt. Uso de *arpeggio* por necessidade técnica para execução de grandes intervalos (ATA-E).

As transposições de oitavas ou as transposições para outros intervalos (o que, na música tonal, por exemplo, significa mudança de tonalidade), são recursos recorrentemente utilizados e caracterizam outro subgrupo, as *ações transcritivas de adaptação-transposições* (ATA-T). As transposições ocorrem comumente quando há a passagem para um instrumento (incluindo a voz) ou grupo instrumental cujo âmbito de frequências possíveis difere do original e não contempla certas alturas. Nas canções se encontram vários exemplos de transcrições envolvendo a mudança de tonalidade para adequação das tessituras. No repertório violonístico, que adota muitas transcrições de obras originalmente escritas para outros instrumentos, como alaúde (ou congêneres) e violino, geralmente, acontecem transposições de tonalidades ou, simplesmente, mudança de oitava em certas notas (apontando que o violão, como instrumento transpositor, soa uma oitava abaixo do que se escreve e, ainda assim, em relação aos alaúdes ou teorbais, não atinge toda a gama de graves<sup>4</sup>, ou, em relação ao violino, é inviável a execução nas mesmas regiões agudas). Também são repletas de ATA-T as peças de violino transportadas para viola, ou violoncelo para contrabaixo, ou outra relação, como a *Trema*, de Heinz Holliger, que é originalmente escrita para viola, mas possui versões para violino e para violoncelo.

A terceira subclassificação, *ações transcritivas de adaptação-densidade* (ATA-D), diz respeito à densidade, ou seja, à quantidade de alturas envolvidas em determinado trecho

<sup>4</sup>.Tendo em vista o violão mais comum, de seis cordas.

antes e depois da transcrição. Às vezes, em uma transcrição, é necessário retirar notas, ou, pelo lado oposto, surge a opção de acrescentar notas. Em uma transcrição de obra orquestral para piano, por exemplo, comumente se recorre à supressão de certas alturas; por contrapartida, na transcrição do piano para orquestra, comumente, ocorrem acréscimos de alturas, como demonstrado na figura 4: o compasso 65 da transcrição para pequena orquestra de Igor Stravinsky da canção *Aus Goethe's Faust*<sup>5</sup> (Beethoven; Stravinsky, 1913) das *Sechs Gesänge op. 75*, de Beethoven (1863).

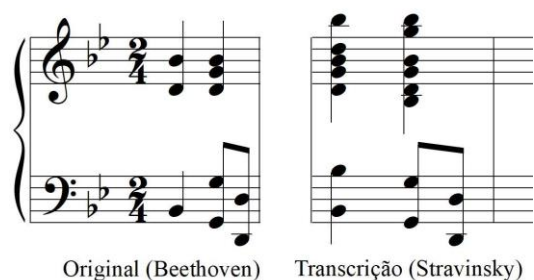


Figura 4. ATA-D. Incremento da quantidade de alturas na transcrição para orquestra feita por Stravinsky.

As ATA que interferem na densidade podem ir além de acréscimos de notas da perspectiva vertical, ocorrem também do ponto de vista horizontal. Na orquestração da *Pavane pour une enfante défunte*, por exemplo, Maurice Ravel – como compositor e transcritor – substituiu os arpejos originais do piano por *glissandi* na harpa, contemplando o idiomatismo das escrituras para cada um desses instrumentos.

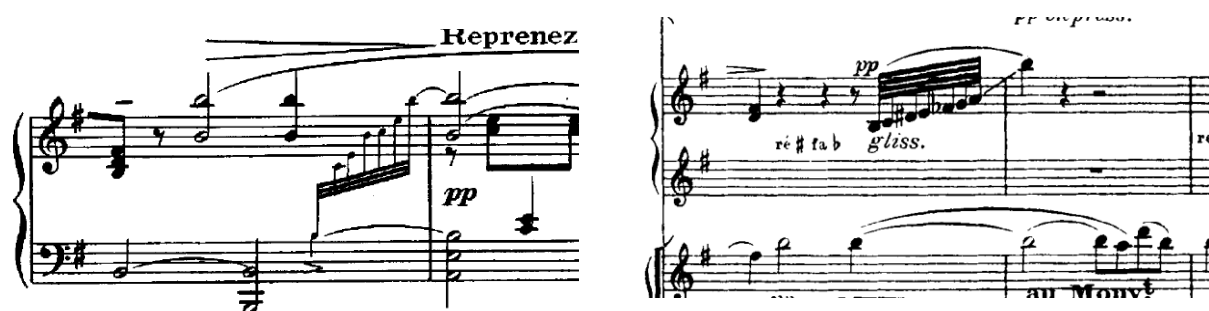


Figura 5. ATA-D. Aumento da quantidade de alturas de modo horizontal na versão orquestral da *Pavane pour une enfante défunte* de Ravel (1899, 1910).

<sup>5</sup>. Também publicada como *Es war einmal ein König ou Mephistopheles' Lied vom Floh*.

A *sinfonia* da cantata *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (BWV 156) transcrita no segundo movimento (*Largo*) do *Concerto 5*, para cravo (BWV 1056) – ambas obras de J.S. Bach – exemplifica novas articulações para o novo instrumento solista. Possivelmente, devido à característica de pouca sustentação de som do cravo, onde havia notas sustentadas na versão com oboé solista (BWV 156), o compositor acresce ornamentações escritas, adensando o momento (ATA-D). Além disso, há a transposição de Fá maior para Lá bemol maior (ATA-T).

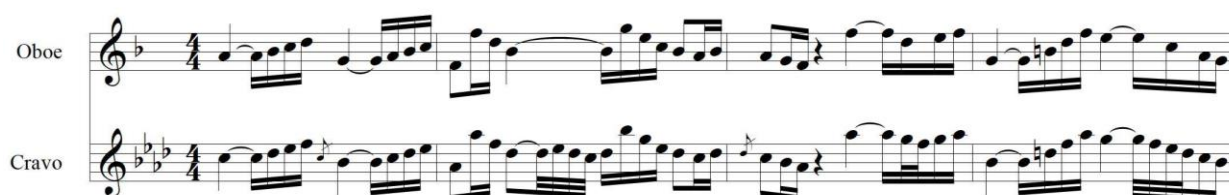


Figura 6. ATA-D. Aumento da densidade através da ornamentação escrita (BWV 156 e BWV 1056).

É preciso considerar que, principalmente no Barroco, o intérprete tinha certas liberdades quanto às ornamentações. Contudo, foi Bach mesmo, ao lado de Telemann, que iniciou a prática de notar um pouco mais precisamente algumas partituras, evitando, assim, ornamentações indesejáveis por parte dos performers. Esse tipo de ação transcritiva também causa um adensamento em momentos específicos.

A transcrição para violão (por Isaias Savio, 1956) da *Ave Maria*, de Schubert (D. 839, Op. 52, No. 6, original para voz e piano), apresenta os três tipos de ATA: a mudança de tonalidade, de Si bemol maior para Sol maior (ATA-T), que possibilita acomodar melhor melodia e acompanhamento no violão, dada sua afinação; rarefação (ATA-D), uma vez que manter certos intervalos no acompanhamento tornaria impraticável a performance; e a técnica de *tremolo* (ATA-E), que utiliza a velocidade em sons iterativos para emular as notas longas do canto original.



6ª corda em RÉ

AVE MARIA  
autor/arranjo - F. Schubert / Isaias Savio

ATA-T  
VIOLÃO

ATA-E

ATA-D

Figura 7. Utilização dos três tipos de ATA na mesma obra.

#### 4.2 AÇÕES TRANSCRITIVAS DE PARALELISMO (ATP)

Ações transcritivas de paralelismo (ATP) são aquelas em que o transcritor cria materiais e os sobrepõe ou justapõe aos originais. São ações que colocam compositor e transcritor (ainda que sejam a mesma pessoa) lado a lado, mas ainda imiscíveis, na criação. Ocorrem principalmente na forma de contraponto, na rearmonização, na mudança de textura (monofonia para homofonia, homofonia para polifonia etc.), mudança de gênero e na adição ou interpolação de partes (introduções, interlúdios, interseções e poslúdios, por exemplo).

As primeiras ATP, que chamemos *ações transcritivas de paralelismo-sobreposição* (ATP-S), são aquelas em que o transcritor cria contrapontos ou outro tipo de sobreposição de ideias próprias ao material preexistente. Geralmente, acontecem em paralelo com ATA, isto é, na transcrição há a transposição das estruturas originais para uma nova formação instrumental enquanto novos materiais, criados pelo transcritor, orbitam esses já existentes e já adaptados.

Max Reger (1914), na transcrição que faz de *An die Musik*, op. 88 nº4, de Schubert (1895), além de orquestrar a canção do compositor austríaco utilizando ATA, compõe contracantos, que, no começo da obra, podem ser verificados no oboé. Na figura 8 podemos observar um trecho da versão original (voz e piano) com os contracantos de oboé existentes somente na versão orquestral. Essas intervenções novas se qualificam como ATP-S.



The image shows a musical score for three parts: Oboe, Voice, and Piano. The Oboe part is a transcription by Reger, featuring dynamics like *mp* and *pp*. The Voice part is the original by Schubert. The Piano part features dense chordal textures.

Figura 8. Trecho de *An die Musik*, piano e voz (original) de Schubert, com a parte de oboé criado por Reger na sua transcrição para orquestra.

Ecoss, sombras sonoras e certas heterofonias também podem ser enquadradas nesta subclassificação. A série de *Chemins*, de Berio, apresenta vários exemplos destas ações transcritivas. Os *Chemins* costumam manter a parte do solista, composta primeiro como *Sequenza*, sem alterações, enquanto a parte orquestral (ou do grupo instrumental) realiza “uma exposição e uma amplificação do que é implícito, escondido, por assim dizer, na parte solo” (Berio, 2006, p. 42). Segundo Berio (2006, p. 44), nos *Chemins*, o grupo instrumental em certos momentos “funciona como uma câmara de ecos”. Berio (2006, p. 41) convida a visualizar uma peça *concertante* na qual o “solista coexiste com sua própria imagem refletida e transcrita na orquestra que pode se tornar um tipo de espelho de distorção e ampliação dele”, como pode ser exemplificado no *Chemins IV* (Berio, 1975), que é uma transcrição sobre a *Sequenza VII*, para oboé. No trecho abaixo (fig. 9), as alturas presentes no gesto do oboé são retomadas nos violinos com outra rítmica e nova configuração.

The image shows a musical score for three parts: Oboe (Ob.), Violin 1 (VI. 1º), and Violin 2 (VI. 2º). The Oboe part is the original 'Sequenza VII' by Berio, featuring dynamics like *pp*, *f*, *pp*, *f*, *mf*, *p*, *f*, *pp*, and *ppp*. The Violin parts show the orchestral transcription, with dynamics like *pp* and *p*. Red arrows indicate the transcription of the Oboe's melodic line into the Violin parts.

Figura 9. Trecho de *Chemins IV*. “Ecos” orquestrais a partir da *Sequenza* para oboé.

No discurso de Berio, o compositor ainda considera as possibilidades de transcrições serem obtidas através da criação assistida por computador (Berio, 2006, p. 41). Indo por essa linha de raciocínio, também podemos considerar como uma forma interessante de ATP-S,

obras acústicas que recebem, *a posteriori*, uma parte eletroacústica. Um exemplo marcante encontra-se na obra *Anthèmes*, para violino solo, de Boulez, sobre a qual o próprio compositor (assistido pela equipe do IRCAM) cria uma versão para violino e dispositivo eletrônico (*pour violon et dispositif électronique*) que ele denominou *Anthèmes II* (Boulez, 1997).

As iniciativas de ATP-S ainda podem incidir diretamente sobre a textura. Um número significativo dos corais luteranos, bastante explorados por Bach, são oriundos de melodias mais antigas, populares (muitas vezes), que, a partir do ideal reformista de Martinho Lutero, recebem não somente novos textos com conteúdo sacro (*contrafactum*), mas também a nova textura a quatro vozes. A criação de um piano acompanhador, feita por Robert Schumann, para a *Sonata nº 1*, para violino solo, de Bach, aproxima momentos monofônicos e polifônicos das típicas melodias acompanhadas do Romantismo. A icônica *Syrinx*, para flauta solo, de Debussy, essencialmente monofônica, com o piano acompanhador composto por Daniel Kelley, se transforma em homofonia.

Concomitantemente à textura, as ATP podem afetar o gênero, na mais larga conotação que esse termo pode tomar. A transcrição de Berio de algumas peças dos *Beatles* demonstra esse potencial de interferência das ATP. Sobre a canção *Michelle*, por exemplo, Berio realiza duas versões: a primeira transforma o rock inglês, tipicamente homofônico, em polifonia, explicitamente evocando ares do barroco; a segunda traz uma harmonia mais densa, própria da música vanguardista do século XX, desafiando o tonalismo evidente da melodia original de Paul McCartney. Nessa mesma direção, as *Cirandas*, de Heitor Villa-Lobos, tomam cantos populares infantis e a eles sobrepõem harmonias (a partir de modalismos, politonalismo, pandiatonismo) e os submetem ao pianismo característico do estilo modernista do compositor brasileiro.

A transcrição para quarteto de cordas feita por Stefano Gervasoni sobre o *Recercar Cromático post il Credo*, de Girolamo Frescobaldi, tem bastante destaque para as ATP. Nessa transcrição é possível ouvir não só os dois compositores paralelamente, mas também dois períodos históricos muitas vezes sobrepostos. Gervasoni parece evidenciar a potencialidade de harmonias não-tonais ocultas em Frescobaldi, superpondo-as às harmonias originais.

Algo semelhante acontece na transcrição do ciclo de *Lieder Winterreise* (Schubert) realizada por Hans Zender. Sobre seu processo criativo, Zender relata que buscou o “uso sistemático das liberdades que cada intérprete, normalmente, se concede”, atuando sobre agógicas, timbres e notas: “na minha versão, todas essas possibilidades estão sujeitas a uma disciplina composicional e, assim, formam processos formais autônomos que se sobrepõem ao original schubertiano” (Zender, 2016, p. 93). O paralelismo criativo a que Zender se propõe o faz dar o subtítulo à sua versão de “uma interpretação composicional” (*Eine Komponierte Interpretation*). O *Winterreise* de Schubert/Zender também traz exemplos de outro tipo de ATP. Essa outra subclassificação das ATP – *ações transcritivas de paralelismo-justaposição*

(ATP-J) – abarca os processos criativos que atuam sobre a estrutura, adicionando, remanejando, substituindo ou removendo partes. A adição se dá na criação de trechos que se justapõem às estruturas preexistentes (seja anterior, posterior ou intercaladamente), mas que estão, claramente, subordinados ao material original.

Para Zender (2016, p. 93), o processo de juntar sonoridades inventadas livremente a uma música preexistente – como “prelúdios, poslúdios, interlúdios ou jogos de simultaneidades (*‘simultene Zuspiele’*)” – são ações que encontram paralelos na história da performance musical, principalmente ao recordar que “grandes pianistas do início do século [XX] gostavam de improvisar transições de uma peça para outra em seus programas”. Já na primeira peça da *Winterreise*, *Gute Nacht*, na versão de Zender, há uma introdução inexistente no original; na segunda, *Die Wetterfahne*, ele cria um interlúdio baseado em sons eólicos dos sopros, técnica não usual no classicismo.

Liszt também nos fornece exemplos interessantes dessas ATP-J. Em seus *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, o compositor realiza vários tipos de ações transcritivas. Na primeira peça, *Étude nº 1 em Sol menor*, Liszt transcreve para piano o *Capricho nº 6*, de N. Paganini, original para violino. Porém, ele acrescenta introdução (prelúdio) e coda baseados no final do *Capricho nº5* da mesma coleção de Paganini. Ou seja, o compositor húngaro, através de ações transcritivas diversas, transcreve o *Capricho nº5*, transcrição que, por sua vez, se tornou ATP-J para a transcrição do *Capricho nº6*.

Charles Gounod apresenta os dois tipos de ATP em sua *Ave Maria*, que é uma transcrição do *Prelúdio em Dó maior*, do primeiro livro do *Cravo bem temperado* (*Das wohltemperierte Klavier*), de Bach. Primeiro, o fato de criar um canto sobre o prelúdio de Bach são ATP-S que, por consequência, transforma a textura de um prelúdio em arpejos para uma textura homofônica; segundo, em sua versão, Gounod utiliza o “compasso Schwencke”, um acréscimo de um compasso ao original de Bach, além de repetir os quatro primeiros compassos como introdução. Esses acréscimos caracterizam as ATP-J.

As transcrições na música popular são, em sua maioria, repletas de ATP. Antes, para comentar uma particularidade da música popular, vale notar que a versão original se apresenta como já contendo um *arranjo*<sup>6</sup>. É comum na música popular, quando se prepara para a gravação ou apresentações, ter um arranjador (que pode ser o próprio compositor, um produtor ou o grupo de músicos envolvidos no projeto) que vai criar introduções, contracantos, interlúdios e concatenar as ações dos instrumentistas participantes (tudo isso são ATP), tendo como original apenas a melodia. Não obstante, em uma nova versão, podem acontecer novas introduções, novos contracantos, novos interlúdios, reorganização das seções, criação ou

---

<sup>6</sup> Embora tenhamos evitado até este momento utilizar certas terminologias, adotamos aqui a palavra “arranjo” com a conotação mais genérica que ela possui principalmente no âmbito da música popular.

alteração de linhas de percussão, mas também rearmonizações, mudanças de tonalidade (ATA), ornamentação da própria melodia (ATA) entre outras ações transcritivas.

Na maioria dos *songbooks* é comum encontrarmos a escrita apenas da melodia e a harmonia cifrada como registro “completo” da canção<sup>7</sup>. Esse registro de *Construção* (ver figura 10), canção de Chico Buarque, por exemplo, deixa de fora o arranjo imponente de Rogério Duprat feito para a gravação original. Desta forma, esse arranjo poderia ser considerado como transcrição que envolve constantemente ATP, mas também o é a versão de Oswaldo Montenegro que transforma a mesma canção em um canto típico de menestréis e trovadores, com melodia entoada monofonicamente (a harmonia é suprimida) e intercalada por pequenas intervenções instrumentais (um tipo de textura responsiva/*call-and-response*). Ademais, a versão de Montenegro ainda remove a introdução, o que também está entre as ATP-J.

**Construção**

Chico Buarque

Figura 10. Exemplo de *lead sheet* de *Construção*, de Chico Buarque. Baseado em Buarque, 1999.

#### 4.3 AÇÕES TRANSCRITIVAS DE RECOMPOSIÇÃO (ATR)

Falaremos agora sobre o terceiro tipo de ações transcritivas, as *ações transcritivas de recomposição* (ATR). Nesse ponto, os materiais originais são retrabalhados como geradores de novas ideias e servindo para novos desdobramentos (variação, expansão, diminuição, reiteração... e a mescla desses procedimentos), tudo isso ainda pode ser sobreposto a novas ideias que já não podem ser identificadas como ATP. Sendo assim, as ATR podem ofuscar o original, dificultando o seu reconhecimento imediato, ou desviar sua relação nota por nota com a transcrição. Visto desta perspectiva, não ocorre um paralelismo, mas um amálgama

<sup>7</sup> No ambiente da música popular esse tipo de notação é denominado *lead sheet*.

em que o transcritor vem para primeiro plano, pois empreende novos processos composicionais sobre materiais preexistentes.

Nesse sentido, as ATR podem ser aliadas a uma parcela do conceito de *reescritura* proposto por Ferraz (2008). Embora este conceito possa ter desdobramentos complexos (que atravessam, fundem e divergem da ideia de transcrição proposta aqui), vamos abordá-lo por seu modo mais generalizado e focar certos processos da reescritura como ATR:

De um modo geral, a reescritura é simplesmente tomar um trecho de música de outro compositor, uma frase, uma sequência harmônica, um timbre, e copiá-la de modo irregular, arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grande retardos e antecipações, esticando algumas passagens (Ferraz, 2008, p. 50).

Ou seja, as ATR permitem ainda desmembramentos, dessincronias, alterações, expansões ou contrações, mas também uma espécie de reabertura do processo composicional que atua sobre ideias-base de obras anteriores (alheias ou próprias). A nosso ver, a ideia de reescritura normalmente se realiza com ações transcritivas, principalmente ATR, como podemos observar na análise que Ferraz (2018) faz de sua *Verônica Nadir*, escrita como em um tipo de palimpsesto que abrigara motetos de Manuel Dias de Oliveira (Ferraz, 2018, p. 195). “É principalmente de Berio que resgato a noção de reescritura”, diz o compositor brasileiro (Ferraz; Teixeira, 2008, p. 49).

Uma das obras com maior destaque para as ATR são as *Notations* para orquestra, de Boulez, transcrição a partir das *Douze notations*, de sua própria autoria. Para o compositor, as *Notations* orquestrais são, “originalmente, peças muito curtas para piano, retomadas após mais de 30 anos e desenvolvidas para orquestra. Não é tanto uma questão de orquestração, mas, como diria Berio, de transcrição” (Boulez *apud* Schiffer, 1981, p. 45). Ao mencionar Berio, Boulez revela conhecer as reflexões mais profundas do compositor italiano em torno dessa temática. Segundo Berio (2006, p. 45), transcrever pode implicar “transformação ou mesmo abuso da integridade” do texto musical original. Ou seja, é possível relativizar (ou mesmo dessacralizar) a forma acabada de uma peça e, deste modo, tomar seus elementos como geradores de rumos diferentes, de novos caminhos que podem interferir na construção composicional geral da obra e estabelecer configurações e desenvolvimentos inéditos.

No universo bouleziano, a noção de transcrição imbrica com a ideia de *work in progress*<sup>8</sup>. Boulez tinha por ideal e mantinha a prática de retomar trabalhos anteriores dando-lhes novas formas (a partir de muitas ATR, acrescentamos por nosso turno). Para ele (Boulez *apud* Knipper, 2013, p. 80), de modo geral, todas suas obras são “faces de uma só obra central, de um conceito central”. A transcrição da peça VII, das *Douze notations*, para orquestra, por exemplo, revela bastante do que podemos entender como ATR. Neste artigo,

---

<sup>8</sup> “Obra em progresso” (tradução nossa).

podemos demonstrar apenas parcialmente devido à complexidade e grande efetivo instrumental da obra, mas nos importa trazer, mesmo simplificado, um exemplo imediato dessa obra para melhor fluidez na leitura deste texto.

compasso 9 das  
Douze Notations pour piano - VII

Ampliação

Reiteração variada

Trompa 1

Trompa 2 e 3

Trompete 1 +  
I Violino (3 estantes)

Oboé 1 +  
II violino (2 estantes)

Harpa 1

Harpa 2

Harpa 3

Harpa 3

Harpa 3

violas

violoncelos

Parte da transcrição para orquestra

Figura 11. ATR. Proliferação do intervalo (Si bemol – Sol) na versão orquestral de *Notations* (Boulez).

Na figura 11 é possível observar como um gesto simples (duas notas, Si bemol e Sol) se complexifica a partir da sua ampliação tanto vertical quanto horizontal, também com ressonâncias, heterofonias e a “reiteração com variação”. Boulez (*apud* Dufour; Rens, 2014, p. 124) utilizou o termo *proliferação* para designar esses processos criativos de expansão e recriação notadamente presentes em suas obras. Esse tipo de desenvolvimento dos materiais, das “ideias básicas”, de acordo com o compositor, são decorrentes de um trabalho analítico essencial, o que também é consonante com o pensamento beriano de transcrição:

Se tenho, diante de mim, uma ideia musical, ou uma espécie de expressão musical dadas a partir de um determinado texto que eu inventei, descubro nesse texto, quando o submeto à minha própria análise, quando o olho de todos os ângulos, cada vez mais maneiras de variá-lo, transformá-lo, aumentá-lo, multiplicá-lo. Para mim, uma ideia musical é como uma semente: você a planta em um determinado solo e, de repente, ela começa a proliferar como uma erva daninha. (Boulez *apud* Dufour; Rens, 2014, p. 124, tradução nossa).

De acordo com Boulez, essa noção de proliferação remonta a J.S. Bach, principalmente nos trabalhos de transformações sobre corais luteranos (Knipper, 2013, p. 78). A remissão a Bach como um precursor dessa técnica de transcrição nos faz pensar em diversas peças deste compositor, dentre as quais destacamos a cantata *Ein feste Burg ist unser Gott* (BWV 80) para este momento. Nesse exemplo, Bach trabalha sobre um coral, considerado por muitos como o hino da Reforma protestante, cuja melodia é atribuída a Martinho Lutero. Na primeira parte, o coral está mais “deformado”, no sentido em que suas partes são modificadas e reorganizadas, sofrem extensões verticais e horizontais, em ações transcritivas que, como nas *Notations*, podem ser classificadas como ATR.

Na cantata *Ein feste Burg*, o ambiente da polifonia barroca proporciona a variação de frases e sobreposições entre variações entremeadas por outras vozes em contraponto livre, mas também sobreposições entre variações de frases originalmente justapostas, apresentações canônicas dos temas, exploração novas regiões harmônicas, entre outras ATR.

Início do coral no último movimento da cantata (BWV 80)

Extrato do primeiro movimento da Cantata (BWV 80)

ein' gu - te Wehr und Waf - fen, ein' gu - te Wehr; ein' fe - ste Burg ist un - ser G  
 gu - te Wehr - und Waffen; ein' fe - ste Burg ist  
 - ste Burg ist un - ser Gott; ein' fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein' gu - te Wehr - und Waf -  
 Burg, ein' fe - ste, fe. ste Burg - ist un - ser Gott, ein' gu - te Wehr - und Waf - fen,

Figura 12. ATR na Cantata *Ein feste Burg ist unser Gott* (BWV 80), de Bach.

Como acontece em outras cantatas, a última parte da cantata *Ein feste Burg* se caracteriza como um movimento coral harmonizado a quatro vozes. Essa direção do



complexo ao simples, como um processo reverso de proliferação, nos ajuda a visualizar como os materiais da primeira parte estavam potencialmente contidos na forma coral exposta ao final da cantata.

## 5. Considerações finais

Neste texto, propusemos uma análise sistemática de transcrições musicais, colocando uma nova maneira de classificá-las e interpretá-las, partindo de seu conceito, seus papéis e os tipos de ações para realizá-las. Apesar de estar diante de um vasto território, que ainda possui um amplo espaço a ser explorado, nossa análise propôs uma visão geral deste território procurando uma classificação ampla e que seja útil para a criação, análise e pedagogia musicais relacionadas à transcrição musical.

Neste aspecto, este trabalho articula-se de forma direta com áreas-pilares do estudo da criação musical, como composição, análise e orquestração/instrumentação. Além de tomar o próprio ato de transcrever como um processo analítico e criativo, é possível adotar as *ações transcritivas* como ferramentas de ensino dessas áreas. Nesse sentido, nossa concepção de transcrição não coloca barreiras quanto a estilos, gêneros e épocas.

Do lado dos espaços inexplorados, novas obras adicionadas ao escopo de exemplos podem despertar a necessidade de refinar ou estabelecer novas classificações e/ou subclassificações. Existem “formas indiretas de transcrição” (cf. Berio, 2006, p. 39) que não abordamos e que podem compreender a criação de alusões a obras e estilos, mas também os *empréstimos musicais* (Burkholder, 2001). como citações, apropriações, paráfrases, entre outros, que lançam mão de uma espécie de discurso reportado em música. Nesses casos, as ações transcritivas são fundamentais.

Por fim, queremos ressaltar que, a partir deste estudo entendemos que qualquer peça pode ser transcrita se abordada com os propósitos e ferramentas adequadas, enfatizando a meta de que não são os sons de uma peça que devem ser transcritos, mas sua ideia (Berio, 2006, p. 45), focando, como comentamos neste texto, no que a obra pode se tornar em vez daquilo que ela já é (Sciarrino *apud* Curinga, 2008, p. 348).

## Referências

- BACH, Ana Madalena. *Memórias íntimas*. São Paulo: Cultura Brasileira, 1938.
- BACH, Johann Sebastian. Harpsichord Concerto No.5 in F minor, BWV 1056. *In*: BACH, Johann Sebastian: *Bach-Gesellschaft Ausgabe*. Band 17. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1869. p. 133-150.
- BACH, Johann Sebastian. Ich steh mit einem Fuß im Grabe, BWV 156. *In*: BACH, Johann Sebastian: *Bach-Gesellschaft Ausgabe*. Band 32. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1886. p. 97-114.
- BACH, Johann Sebastian. *O Lamm Gottes unschuldig, BWV 656*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1958. Partitura. 8 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.



- BARBER, B. A Comparison of Traditional and Suzuki Teaching. *American String Teacher*, 41(4), 75–80. DOI: <https://doi.org/10.1177/000313139104100438>, 1991.
- BARTÓK, Béla; FREISITZER, Roland (arranjador). *Concerto for Orchestra*. Viena: Universal Editions, 2018.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, Nr. 219*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863. Partitura. 16 p.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony No. 9, Op. 125*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863. Partitura. 276 p.
- BEETHOVEN, Ludwig van; LISZT, Franz (arranjador). *Symphony No. 9, Op. 125 (Piano Solo)*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1922. Partitura. 90 p.
- BEETHOVEN, Ludwig van; STRAVINSKY, Igor (arranjador). *Es war einmal ein König (Voice and Small Orchestra)*. Moscow: S. and N. Koussevitzky, 1913. Partitura. 21 p.
- BERIO, Luciano. *Chemins IV (su Sequenza VII) per oboé (o saxofono soprano) e 11 archi*. Viena: Universal Editions, 1975. 33 p.
- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música Contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- BERIO, Luciano. *Interviste e Colloqui*. (A cura di Vincenzina Caterina Ottomano.) Torino: Einaudi, 2017.
- BERIO, Luciano. *Remembering The Future*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2006.
- BOULEZ, Pierre. *Anthèmes 2 for violin and live electronics*. Viena: Universal Editions, 1997. Partitura. 15 p.
- BOULEZ, Pierre. *Douze notations pour piano*. Viena: Universal Editions, 1985. Partitura. 10 p.
- BOULEZ, Pierre. *Notations VII für orchester*. Viena: Universal Editions, 1998. Partitura. 18 p.
- BUARQUE, Chico. *Chico Buarque vol. 4*, idealização, produção e edição de Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.
- BURKHOLDER, J. Peter. BORROWING. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. London: Macmillan, 2001.
- BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a new aesthetic of music*. Londres: Precinct, 2012.
- CURINGA, Luisa. Trascrizione O Trasfigurazione? Elaborazioni Di Salvatore Sciarrino Da Carlo Gesualdo. In: CURINGA, Luisa (org.). *La Musica del principe: Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*. Potenza: Convegno Internazionale di Studi Venosa. Milão: Libreria Musicale Italiana, 2008.
- DUFOUR, Valérie; RENS, Jean-Marie. Genèse et traces de Par volonté et par hasard. In: DUFOUR, Valérie; Wangermee, Robert. *Modernité musicale au XXe Siècle et musicologie critique: hommage à Célestin Deliége*. Académie Royale de Belgique: Bruxelles. 2015. p. 111-131.
- FERRAZ, Silvio. A Fórmula da reescritura. *Seminário Música Ciência e Tecnologia*, III Seminário Música Ciência Tecnologia: Sonologia, São Paulo: USP, 2008. p. 47-58.
- FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William. Heterogenesis in Musical Rewriting and (Re)Performance.
- KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- KNIPPER, Till. Spurensuche: Die Wucherungen der “douze notations” von Pierre Boulez. In: Gratzner, Wolfgang; Neumaier, Otto (Orgs.). *Arbeit am musikalischen Werk. Zur Dynamik künstlerischen Handelns*. Freiburg: Rombach, 2013. p. 77-109.
- KURTÁG, György. *Transcriptions From Machaut To Bach*. Budapest: Editio Musica Budapest Zenemukiadó, 1991. Partitura. 72 p.
- MENEZES, Flo (org.). *Luciano Berio: legado e atualidade*. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015.
- Musica Theorica*, v. 3, n. 2, p. 189-202, 2018.

- PAUSET, Brice. La transcription comme composition de l'écoute. In: SZENDY, Peter (org.). *Arrangements-dérangements: la transcription musicale aujourd'hui*. Paris: L'Harmattan/IRCAM, 2016.
- PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- RAVEL, Maurice. *Pavane pour une infante défunte (orchestra)*. Paris: E. Demets, 1910. Partitura. 6 p.
- RAVEL, Maurice. *Pavane pour une infante défunte (piano)*. Paris: E. Demets, 1899. Partitura. 5 p.
- ROBERGE, Marc-Andre. From Orchestra to Piano: Major Composers as Authors of Piano Reductions of Other Composers' Works. *Notes*, Middleton, v. 49, n. 3, p. 925-936, 1993.
- ROBERTS, Paul. The *Chemins* Series. In: HALFYARD, Janet (ed.): *Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis*. New York: Routledge, 2016. p. 117-136.
- ROSEN, Charles. *Schoenberg*. Barcelona: Antoni Bosch, 1983.
- SCHIFFER, Brigitte. Boulez's 'Notations I-IV'. *Tempo*, Cambridge, n. 136, p. 44-46, 1981.
- SCHUBERT, Franz. An die Musik. In: SCHUBERT, Franz. *Schubert's Werke, Serie XX, 1817-18..Band 5*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895. p. 86.
- SCHUBERT, Franz. Ave Maria. In: SCHUBERT, Franz. *Schubert's Werke, Serie XX, 1817-18..Band 8*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895..p. 90-91.
- SCHUBERT, Franz; REGER, Max (arranjador). *An die Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914. 6 p.
- SCHUBERT, Franz; SAVIO, Isaias (arranjador). *Ave Maria*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1956. 3 p.
- SCIARRINO, Salvatore. *Carte da suono (1981-2001)*. Palermo: Novecento, 2001.
- STRAUSS, Richard; FREISITZER, Roland (arranjador). *Suite from the Opera "Der Rosenkavalier"*. Mainz: Schott Editions, 2019.
- SZENDY, Peter (org.). *Arrangements-dérangements: la transcription musicale aujourd'hui*. Paris: L'Harmattan/IRCAM, 2016.
- VASCONCELOS, Felipe. Transcrição musical: criação e análise em cinco abordagens influenciadas por Luciano Berio. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 11, n. 1, p. 1-22, abril 2023.
- VASCONCELOS, Felipe; MAIA, Igor. Entre recriações e proliferações: a transcrição segundo Luciano Berio como conceito analítico para Notations VII de Pierre Boulez. In: XXXII CONGRESSO DA ANPPOM. *Anais [...]*. XXXII congresso da ANPPOM. Natal, 2022.
- ZENDER, Hans. La voyage d'hiver de Schubert: notes sur mon "interprétation composée". In: SZENDY, Peter (org.). *Arrangements-dérangements: la transcription musicale aujourd'hui*. Paris: L'Harmattan/IRCAM, 2016.

\* Agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, FAPEMIG, pelo financiamento de pesquisa através do Programa Universal APQ-00253-21.