

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**MÚSICAS DE ROCK RECRIADAS PARA PIANO SOLO:
INTERPRETAÇÃO E CRIAÇÃO DE ARRANJOS DE CONCERTO**

MENAN MEDEIROS DUWE

PORTO ALEGRE

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**MÚSICAS DE ROCK RECRIADAS PARA PIANO SOLO:
INTERPRETAÇÃO E CRIAÇÃO DE ARRANJOS DE CONCERTO**

MENAN MEDEIROS DUWE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Música. Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Doutorando: Menan Medeiros Duwe.

Orientadora: Dra. Catarina Leite Domenici.

PORTO ALEGRE

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Duwe, Menan Medeiros
Músicas de rock recriadas para piano solo:
interpretação e criação de arranjos de concerto /
Menan Medeiros Duwe. -- 2024.
218 f.
Orientadora: Catarina Leite Domenici.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. arranjo de rock para piano solo. 2. criação com
material pré-existente. 3. empréstimo musical. 4.
Pesquisa Artística. 5. intersecções entre gêneros
musicais. I. Domenici, Catarina Leite, orient. II.
Título.

Resumo

Esta pesquisa artística foi conduzida através da construção de um repertório de músicas de rock para piano solo, apresentado no terceiro recital de doutorado em Práticas Interpretativas. A investigação foi motivada pela busca de uma síntese entre as manifestações artísticas do rock, da música de concerto e do jazz, que caracterizam a identidade do pianista pesquisador. As bases teóricas e conceituais foram construídas avaliando noções de arranjo e transcrição, considerando essas formas de criação dentro do campo temático proposto por Burkholder, denominado “usos de música pré-existente” ou “empréstimo musical”. A partir da importância que a recriação de músicas tem para a tradição pianística, propõe-se uma noção de arranjo enquanto forma de interpretação musical na performance. O rock progressivo é abordado como o primeiro gênero que teve uma proposta deliberada de fusão do rock com a música de concerto. Posteriormente, um levantamento de arranjos de rock realizados por pianistas permitiu identificar abordagens criativas e selecionar um repertório a ser estudado, com intersecções envolvendo o rock, a música de concerto e o jazz. Optou-se por combinar a interpretação de arranjos realizados por pianistas consagrados da música de concerto e do jazz com a criação de arranjos novos, a fim de obter uma perspectiva ampliada. A pesquisa foi estruturada como um experimento artístico, conforme proposto por López-Cano e Opazo, tendo as suas etapas descritas e avaliadas. As características dos arranjos incluídos no repertório são examinadas a fim de identificar como cada música foi recriada ao piano, sendo elas: *Variações sobre Light my Fire* (The Doors), de Friedrich Gulda; *Paranoid Android* e *Motion Picture Soundtrack* (Radiohead), de Christopher O'Riley, *Things Behind the Sun* (Nick Drake) e *God Only Knows* (The Beach Boys), de Brad Mehldau. *Sertão* (Kiko Loureiro) e *Smoke on the Water* (Deep Purple), que foram arranjados pelo pesquisador durante o processo, também são examinados. Os arranjos estudados revelam possibilidades criativas para as músicas, as quais emergem das práticas pianísticas e das perspectivas artísticas dos arranjadores.

Palavras-chave: arranjo de rock para piano solo, criação com material pré-existente, empréstimo musical, Pesquisa Artística, intersecções entre gêneros musicais.

Abstract

This artistic research was conducted through the construction of a repertoire of rock songs for solo piano, presented in the third doctoral recital in Interpretative Practices. The investigation was motivated by the search for a synthesis between the artistic expressions of rock, concert music, and jazz, which characterize the identity of the researching pianist. The theoretical and conceptual foundations were built by evaluating notions of arrangement and transcription, considering these forms of creation within the thematic field proposed by Burkholder, called “uses of pre-existing music” or “musical borrowing.” Given the importance of the re-creation of music in pianistic tradition, a notion of arrangement is proposed as a form of musical interpretation in performance. Progressive rock is approached as the first genre to have a deliberate proposal to fuse rock with concert music. Subsequently, a survey of rock arrangements by pianists allowed for the identification of creative approaches and the selection of a repertoire to be studied, with intersections involving rock, concert music, and jazz. The choice was made to combine the interpretation of arrangements by acclaimed pianists from concert and jazz music with the creation of new arrangements to obtain an expanded perspective. The research was structured as an artistic experiment, as proposed by López-Cano and Opazo, with its stages described and evaluated. The characteristics of the arrangements included in the repertoire are examined to identify how each piece was re-created on the piano. These pieces include *Variations on Light my Fire* (The Doors), by Friedrich Gulda, *Paranoid Android* and *Motion Picture Soundtrack* (Radiohead), by Christopher O’Riley, *Things Behind the Sun* (Nick Drake) and *God Only Knows* (The Beach Boys), by Brad Mehldau. *Sertão* (Kiko Loureiro) and *Smoke on the Water* (Deep Purple), arranged by the researcher during the process, are also examined. The studied arrangements reveal creative possibilities for the songs, which emerge from the pianistic practices and artistic perspectives of the arrangers.

Keywords: rock arrangement for solo piano, creation with pre-existing material, musical borrowing, Artistic Research, intersections between musical genres.

Agradecimentos

À minha companheira, Mari Brito, pelo amor compartilhado. Por sempre me proporcionar aprendizados. Por toda a inspiração e encorajamento nesta pesquisa. Por fazer da vida uma experiência maravilhosa ao seu lado. Por ser essa pessoa que amo e admiro demais.

À toda a minha família pelo amor, incentivo e suporte oferecidos. Por uma relação com a música cultivada, apreciada e oportunizada, que permite que tanto eu quanto o meu irmão tenhamos uma carreira musical. Aos meus pais pelas influências e pela sensibilidade de enxergar as potencialidades. Ao meu irmão pela parceria, inspiração e entusiasmo. Às minhas avós pelo carinho e pela contínua vontade de ajudar. Ao meu avô pela inspiradora memória deixada. À Taísa e ao Zé Orlando por fazerem parte da família.

À minha professora orientadora Dra. Catarina Domenici, que me oportunizou uma verdadeira transformação como músico, revolucionando a minha forma de ouvir, de me movimentar e de me expressar musicalmente. Por sua postura questionadora que instiga constantemente a reflexão. Pela orientação, dedicação, comprometimento, e por todos os ensinamentos.

Aos meus amigos, que dificilmente poderei citar sem acabar omitindo alguém. As amizades dão sentido à vida e sou muito grato por ter conhecido tantas pessoas maravilhosas. Aos amigos de infância e da adolescência, com amizades já completando 30 anos de existência. Aos meus amigos músicos que conheci em Florianópolis, em Porto Alegre e em Pelotas.

Faço um agradecimento especial a alguns amigos que tiveram uma importância particular no período do doutorado. Às parcerias no Ímã Trio. Aos colegas de doutorado e aos parceiros de turma da graduação em piano. Aos que se reuniram em chamadas durante a pandemia e depois para fazer exercícios físicos, conversar e jogar RPG. Àqueles com quem pude compartilhar partes do meu processo de pesquisa, me ajudando enormemente nesta tarefa. Aos que me ajudaram ouvindo o meu repertório e me incentivando. Aos que me prestigiaram nos meus recitais de piano, especialmente o terceiro recital com os arranjos de rock. Aos que me prestigiaram em meu concerto de rock em Florianópolis.

Aos meus alunos, que me inspiram, motivam, instigam e fazem eu me apaixonar ainda mais pela música.

Ao Kiko Loureiro, pelos ensinamentos, insights, pelo incentivo, e pelo suporte que deu na criação do arranjo que fiz da sua música *Sertão*.

Ao Christopher O'Riley, pela enorme gentileza de compartilhar os seus arranjos e por toda a atenção que dedicou.

Ao Michael Lucke, pelo fantástico trabalho que realiza compartilhando suas transcrições.

Aos professores e técnicos do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, especialmente à professora Dra. Cristina Capparelli pelas contribuições no desenvolvimento da minha performance. Aos professores doutores Ney Fialkow, Fernando Rauber e Cristina Capparelli pela participação na banca de avaliação do meu terceiro recital acadêmico de doutorado. Aos professores doutores Bibiana Bragagnolo e Daniel Wolff pelas contribuições oferecidas na banca de qualificação desta tese. Aos professores doutores Bruno Ruviano, Bibiana Bragagnolo e Cristina Capparelli por aceitarem fazer parte da banca de defesa desta tese e trazerem excelentes questões e sugestões.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Sumário

Resumo	3
Abstract	4
Agradecimentos	5
Índice de ilustrações	9
Índice de Tabelas	14
1. Introdução	15
2. Arranjo e usos de música pré-existente	19
2.1 Conceitualizando arranjo	19
2.2 Transcrição	31
2.3 Transcrição e abordagens de recriação	34
2.4 Usos de música pré-existente	37
2.4.1 Reserva comum a ser retrabalhada	39
2.4.2 Foco na manipulação hábil do material musical	41
2.4.3 Emergência da obra de arte musical	50
2.5 Transcrição para piano e recriação instrumental	62
2.6 Arranjo e interpretação musical	81
3. Música Clássica no Rock.....	85
3.1 Resumo histórico e características	85
3.2 Rock progressivo e influência pessoal.....	96
3.3 Pianistas de referência	101
4. Processo de pesquisa artística.....	110
4.1 Pesquisa artística	110
4.2 Motivação e justificativa	111
4.3 Questões de pesquisa	113
4.4 Planejamento do experimento	114

4.5 Descrição do processo	116
4.6 Avaliações e reflexões	136
5. Análise dos arranjos	138
5.1 Friedrich Gulda.....	140
5.2 Christopher O'Riley	151
5.2.1 Paranoid Android.....	151
5.2.2 Motion Picture Soundtrack	162
5.3 Brad Mehldau	169
5.3.1 Things Behind the Sun	169
5.3.2 God Only Knows	177
5.4 Sertão	183
5.5 Smoke on the Water	193
5.6 Recriação e interpretação.....	201
6. Considerações finais	204
7. Referências	207
Anexo I – Lista de vídeos na playlist de exemplos	213
Anexo II – Recitais de doutorado 1 e 2	217
Primeiro recital:	217
Segundo recital:	218

Índice de ilustrações

Figura 1 – Imagem a partir da gravação do recital (link para a gravação na plataforma do YouTube clicando na imagem).....	16
Figura 2 – Síntese dos modelos de Aragão (2001).....	29
Figura 3 – Modelo adaptado às práticas musicais abordadas nesta pesquisa.....	31
Figura 4 – Espectro de abordagens entendidas como transcrição desenvolvido por Colton (1992). Do mais fiel ao modelo (à esquerda) ao mais alterado (à direita).	66
Figura 5 – Mona Lisa, gravura em cobre por Luigi Calamatta (1858) baseada em Leonardo da Vinci	70
Figura 6 – Gretchen am Spinnrade. Comparação entre os c.92-95 com o mestre trecho da transcrição de Liszt.....	71
Figura 7 – Comparação entre a partitura da Chaconne para violino de Bach e a transcrição para piano de Busoni.	73
Figura 8 – Partitura com dois trechos do Prelúdio e Fuga em Mi menor de Bach, BWV 533, com a comparação entre o original para órgão e a transcrição para piano na própria publicação.....	75
Figura 9 – Performers pianistas da tradição de recriar músicas como repertório de concerto.	80
Figura 10 – Álbuns com orquestra na ordem em que aparecem no texto.	89
Figura 11 – Capas dos álbuns citados: Angels Cry (1993), Holy Land (1996), Rebirth (2001), Temple of Shadows (2004),.....	98
Figura 12 – Capas dos álbuns Scenes From a Memory (1999) e Octavarium (2005)....	99
Figura 13 – Capa dos álbuns S&M e Moment of Glory.....	100
Figura 14 – Arranjo de Vika da música Ace of Spades, da banda Motörhead.....	104
Figura 15 – Arranjos de Massimo Bucci das músicas Tarkus (I. Eruption), ELP (sistema de cima), e de Roundabout, Yes (sistema de baixo).....	107
Figura 16 – Mapa da cronologia. Transcrito na Figura 17.	117
Figura 17 – Transcrição do Mapa da cronologia.....	118
Figura 18 – Partitura com grade da banda completa no início do refrão de Acid Rain.	121
Figura 19 – exemplos de variações e contrastes esboçados em Fear of the Dark.	122
Figura 20 – Riff de Iron Man recriado no álbum Jazz Sabbath.....	122

Figura 21 – Arranjo de Little Green, pedaço da primeira estrofe.	123
Figura 22 – Exemplo de uma das formas de “strumming texture” em Dream Brother. Transcrição realizada por Michael Lucke.	125
Figura 23 – Linha do tempo com principais momentos. Círculos representam gravações importantes mencionadas no texto, sendo os coloridos de peças específicas e os pretos do repertório todo. Quadrados são momentos de dedicação focada no arranjo. As linhas tracejadas indicam que a peça faz parte da rotina de estudos, sendo os tracejados grossos indicação de dedicação intensa àquela música.	127
Figura 24 – Exemplo da transcrição de And I Love Her na interpretação de Brad Mehldau, realizada por Michael Lucke.	129
Figura 25 – Comparação entre a partitura na versão do arranjador (acima) e a versão que elaborei (abaixo).	131
Figura 26 – Estrutura institucional de entrada das músicas no programa de recital. ...	133
Figura 27 – Cartaz usado na divulgação do recital (esquerda) e programa de músicas tocadas (direita).	135
Figura 28 – Exemplo de uma área de trabalho do programa Transcribe!.	140
Figura 29 – Light my Fire – The Doors, esquema formal.	141
Figura 30 – Variações sobre Light my Fire – Gulda, esquema formal.	141
Figura 31 – Light my Fire, comparação entre a melodia da canção e do Tema das Variações.	143
Figura 32 – Light my Fire, comparação entre o Refrão na canção e no Tema das Variações, considerando a melodia e a harmonia.	144
Figura 33 – Variações sobre Light my Fire, primeira finalização do Refrão (seção “a tempo” na linha do tempo).	145
Figura 34 – Variações sobre Light my Fire, Variação 1, contraponto imitativo.	146
Figura 35 – Variações sobre Light my Fire, Variação 2 (c.2-3 e 9-11).	147
Figura 36 – Variações sobre Light my Fire, Variação 3 (Estrofe) comparada com a Var.9 das Variations Sérieuses Op.54 de Mendelssohn.	148
Figura 37 – Variações sobre Light my Fire, Variação 3 (Refrão) comparada com a Var.29 das 32 Variações em Dó menor de Beethoven.	149
Figura 38 – Variações sobre Light my Fire, Variação 3 (Refrão) comparada com a Var.8 das 32 Variações em Dó menor e a Var.12 das “Variações Eróica” de Beethoven.	150
Figura 39 – Paranoid Android, Esquema formal.	152

Figura 40 – Paranoid Android, Introdução (c.1-2) na partitura de O’Riley com a melodia de Radiohead acima.....	153
Figura 41 – Paranoid Android (arranjo), exemplos de harmonização da melodia (Introdução e Versos 1).	154
Figura 42 – Paranoid Android (arranjo), linhas melódicas dentro da textura de semicolcheias (Ponte).	155
Figura 43 – Paranoid Android (arranjo), início de Versos 3.	155
Figura 44 – Paranoid Android, Riff 1, comparação entre Radiohead e O’Riley.....	156
Figura 45 – Paranoid Android (arranjo), Riff 2.....	156
Figura 46 – Paranoid Android (arranjo), Riff 3.....	157
Figura 47 – Paranoid Android (arranjo), Riff 4, 5 e 6.	157
Figura 48 – Paranoid Android (arranjo), porção em 7/8 do Riff 1, 2 e 3.	158
Figura 49 – Paranoid Android (arranjo), porção em 7/8 do Riff 4, 5 e 6.	159
Figura 50 – Paranoid Android, procedimento aditivo na seção Vozes de Radiohead.	160
Figura 51 – Paranoid Android (arranjo), início de cada uma das quatro partes da seção Vozes.	160
Figura 52 – Paranoid Android (arranjo), quinto e sexto compassos (de 8) da seção Vozes 4.	161
Figura 53 – Motion Picture Soundtrack (arranjo), exemplo da seção de arpejos (ver.2’ na Figura 55).	163
Figura 54 – Motion Picture Soundtrack (arranjo), sistemas de seções diferentes exemplificando o uso dos arpejos e das estruturas de acordes.	164
Figura 55 – Motion Picture Soundtrack. esquemas formais comparados entre a gravação de Radiohead (acima) e o arranjo de O’Riley (abaixo). Em azul, uma avaliação do uso de recursos da textura no piano.	165
Figura 56 – Motion Picture Soundtrack (arranjo), comparação entre as seções de Versos.	166
Figura 57 – Motion Picture Soundtrack (arranjo), comparação entre as seções de Refrão.	167
Figura 58 – Things Behind the Sun, progressões harmônicas das seções.	169
Figura 59 – Things Behind the Sun (arranjo), figura melódica descendente para as transições em Mehlau, marcadas na linha do tempo com um traço curto para a primeira e um longo para a segunda.	170

Figura 60 – Things Behind the Sun, comparação entre a forma em Nick Drake (acima) e Brad Mehldau (abaixo).....	171
Figura 61 – Things Behind the Sun (arranjo), exemplo de progressão do refrão em Mehldau, Refrão 1, primeira parte.....	171
Figura 62 – Things Behind the Sun, comparação entre transcrição da gravação de Nick Drake (acima), Estrofe 1, segunda parte, e o correspondente em Mehldau (abaixo)...	172
Figura 63 – Things Behind the Sun (arranjo), início do Desenvolvimento, progressão da estrofe.	172
Figura 64 – Things Behind the Sun, as versões de Mehldau para a apogiatura no acorde de A6 e G#7sus.....	174
Figura 65 – Things Behind the Sun (arranjo), seção correspondente ao Refrão no desenvolvimento.....	175
Figura 66 – Things Behind the Sun (arranjo), Estrofe final da seção de Desenvolvimento.	175
Figura 67 - Things Behind the Sun, comparação entre o ritmo no início da seção Refrão Violão (acima) e o ritmo usado na introdução de Mehldau (abaixo).....	176
Figura 68 – Things Behind the Sun (arranjo), Coda com marcações para cada repetição da progressão de extensão.	177
Figura 69 – God Only Knows, comparação entre a forma da canção e do arranjo para piano.	178
Figura 70 – God Only Knows, síntese da levada (acima) e momentos em que Mehldau usa uma rítmica similar (abaixo: último refrão e primeira seção B)	179
Figura 71 – God Only Knows, comparação entre os quatro primeiros compassos das seções Estrofe.	180
Figura 72 - God Only Knows, comparação entre as vozes da seção B e a realização de Mehldau.....	181
Figura 73 – God Only Knows, comparação entre as vozes da Coda e o arranjo para piano.	182
Figura 74 – God Only Knows, comparação da seção Interlúdio.....	183
Figura 75 – Esquema formal de Sertão.	184
Figura 76 – Sertão (original e arranjo), comparação entre a escrita para 2 guitarras e o desenvolvimento da versão de piano. Seção Rítmico (laranja na Figura 75).....	185
Figura 77 – Sertão (original e arranjo), exemplo de repetição. Seção Riffs C (cinza na Figura 75).	186

Figura 78 – Sertão (original e arranjo), Exemplo de repetições transformadas. Seção temática A (verde na Figura 75).....	187
Figura 79 – Sertão (original e arranjo), exemplo de repetições transformadas. Seção Transição (“trans.”).	187
Figura 80 – Sertão (arranjo), figuração inspirada na bateria. Introdução.....	188
Figura 81 – Sertão (arranjo), figuração inspirada na percussão da Seção Contrastante, Tema D pn. perc.	189
Figura 82 – Sertão (arranjo), figuração inspirada na bateria da Seção Contrastante, Tema D gtr.....	189
Figura 83 – Sertão (original e arranjo), efeitos de manipulação da altura das notas na guitarra, Tema C (azul na Figura 75).	190
Figura 84 – Sertão (original e arranjo), Tema D “gtr.”, últimos quatro compassos.....	190
Figura 85 – Sertão, Introdução no arranjo de piano.	191
Figura 86 – Sertão (arranjo), figurações de elaboração da nota Mi no piano. Início da Seção Riffs na recapitulação.....	191
Figura 87 – Sertão (original e arranjo), Tema B Lá lídio (amarelo na Figura 75).	192
Figura 88 – Esquemas formais de Smoke on the Water comparadas. Gravação de Deep Purple acima, arranjo para piano abaixo.	194
Figura 89 – Smoke on the Water (arranjo), variações do riff no piano representadas pelo primeiro compasso de cada.....	194
Figura 90 – Smoke on the Water (arranjo), Estrofe 1, versos 1 e 2.	196
Figura 91 – Smoke on the Water (arranjo), contraponto na Variação 4 do riff.....	196
Figura 92 – Smoke on the Water (arranjo), contraponto no Solo a partir de um fragmento melódico.	197
Figura 93 – Smoke on the Water (arranjo), elementos criados com inspiração na letra da canção.	198
Figura 94 – Smoke on the Water (arranjo), interpretação da melodia da guitarra na seção Solo.....	199
Figura 95 – Smoke on the Water (arranjo), Estrofe 3: frase 1, 2, 3 (primeiro ao terceiro sistema); Refrão 3 (quarto sistema).....	200

Índice de Tabelas

Tabela 1 – Plano inicial de repertório.....	125
Tabela 2 – Minutagem de início das seções em cada gravação.....	153
Tabela 3 – Motion Picture Soundtrack, minutagem do início de cada seção na gravação de Radiohead.	162

1. Introdução

A experiência de imergir em um processo artístico provoca transformações e propicia aprendizados. A formalização desse processo em um texto escrito cumpre o intento de compartilhar com outros artistas que possam estar engajados com questões similares, descobertas, discussões conceituais e estratégias criativas. Assim, este texto acadêmico é a parte discursiva da pesquisa artística que realizei em meu doutorado, na qual me dediquei a estudar músicas de rock recriadas para piano solo, trabalhando com peças de outros pianistas e criando arranjos próprios.

Enquanto um pianista com formação clássica, venho buscando construir uma identidade musical que englobe outras formas de fazer música além da interpretação de obras do cânone clássico, me engajando com a improvisação, a realização de arranjos e a performance de repertórios chamados populares. Às vezes, essa busca saiu do âmbito acadêmico para propiciar o contato com outros repertórios e práticas musicais através da atuação como pianista em grupos de jazz, rock e música popular brasileira. Contudo, essa pesquisa emerge da necessidade de trazer para o centro da minha atuação como pianista outras linguagens, gêneros e estilos que considero relevantes, tendo em vista que a interpretação pianística é a área de maior concentração em minha formação acadêmica.

Dessa maneira, essa pesquisa busca propor uma possibilidade de síntese entre interesses de expressão musical, contemplando uma dupla interseção: 1) entre a performance e a composição; 2) entre o rock, a música concerto e o jazz. Trago o rock para essa investigação por ser uma influência pessoal e uma parte importante da minha identidade musical, que até agora tinha muito pouco espaço na minha prática pianística. Por isso, esse gênero musical está no centro desta busca por conhecer mais sobre maneiras de recriá-lo como peça para piano solo, podendo ser apresentado em recitais e outros espaços. Assim, me coloco em consonância com uma demanda contemporânea por um repertório mais inclusivo na música de concerto, buscando um contato maior com o público e tencionando que as reflexões deste trabalho possam informar e inspirar instrumentistas a recriar músicas que os instigam e os estimulam.

O processo de investigação envolveu a) um levantamento de repertório; b) a pesquisa bibliográfica sobre o conceito de arranjo, sobre arranjos e transcrições na tradição pianística da música de concerto e sobre a intersecção do rock com a música clássica; c) a performance de peças para piano que recriam músicas de rock; e d) a criação

de novas peças com essa mesma característica. No decorrer dessa pesquisa, montei o repertório que apresentei no terceiro e último recital acadêmico do meu curso de doutorado, o que inclui as músicas listadas abaixo. Cinco delas foram recriadas por três pianistas que selecionei e duas delas por mim (entre parênteses atribuo a composição e após a linha indico o pianista). As músicas estão na ordem que as toquei neste programa¹:

Variações sobre Light My Fire (The Door) – Friedrich Gulda
Things Behind the Sun (Nick Drake) – Brad Mehldau
Motion Picture Soundtrack (Radiohead) – Christopher O’Riley
Smoke on the Water (Deep Purple) – Menan Duwe
Paranoid Android (Radiohead) – Christopher O’Riley
God Only Knows (The Beach Boys) – Brad Mehldau
Sertão (Kiko Loureiro) – Menan Duwe



Figura 1 – Imagem a partir da gravação do recital (link para a gravação na plataforma do YouTube clicando na imagem).

A montagem desse recital foi a estratégia de pesquisa escolhida: elaborar um experimento artístico (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014) que pudesse ser conduzido através da performance e da criação de um repertório de arranjos de rock. Dessa forma, busquei expandir o conhecimento sobre a tradição de pianistas arranjadores, a

¹ O recital pode ser assistido acessando o seguinte link: <https://youtu.be/gvRjQvXV1EE>

conceituação dos termos arranjo e transcrição, e os procedimentos criativos utilizados pelos pianistas arranjadores. Elegi como modelo arranjos realizados por pianistas de referência na música de concerto e no jazz, o que permitiu a ampliação da compreensão das estratégias criativas utilizadas à luz da expertise instrumental e do domínio do repertório de cada pianista em sua área de atuação. Na pesquisa, isso proporcionou uma abordagem ampliada, somando a análise dos modelos com a experiência prática de criar arranjos próprios. A seguir, apresento o que será tratado em cada capítulo deste texto.

No Capítulo 2, me dedico às bases teóricas e conceituais desta pesquisa. Em um primeiro momento, discuto os conceitos de arranjo no campo da música popular e do jazz. Em um segundo momento, investigo o conceito de transcrição na música de concerto, realizando um levantamento histórico sobre os usos de música pré-existente, o que conduz a um enfoque na tradição dos pianistas virtuosos do século XIX. Recriar músicas constitui um conjunto de estratégias que tem grande importância no desenvolvimento de diversos estilos musicais em diferentes períodos da história da música, especialmente na música instrumental. No decorrer do capítulo, busco uma síntese conceitual que contemple a zona de intersecção entre práticas musicais distintas, espaço onde se localiza a presente pesquisa. Proponho o termo arranjo como uma recriação musical, cuja perspectiva mais saliente consiste em oferecer a visão de um artista sobre a música de outro artista através da sua própria expressão musical.

No Capítulo 3, abordo o rock progressivo ou *art rock*, uma corrente musical que buscou criar uma mistura entre o rock e a música de concerto. No contexto de grande ambição criativa de muitas bandas no período da contracultura, elementos formais e estilísticos da música clássica foram utilizados para estruturar e alimentar experimentações musicais com grandes proporções de produção musical. A partir da caracterização do rock progressivo, faço uma avaliação de produções musicais mais recentes que me influenciaram diretamente para apontar o que considero um legado das bandas dos anos 60 e 70 e de suas estratégias criativas. Por fim, o capítulo conclui com um levantamento de pianistas que realizam ou realizaram recriações de músicas de rock para piano. Há abordagens de intersecção com a música clássica, abordagens a partir do jazz e abordagens dentro da ideia de cover voltado para o fã de rock. Conhecer esses artistas me permitiu avaliar os tipos de criação pianística realizadas e selecionar músicas para o meu repertório.

No Capítulo 4, introduzo a pesquisa artística como referencial teórico metodológico, definindo o desenho desta pesquisa como um experimento artístico. Neste

experimento, exploro o arranjo como forma de recriar músicas para propor uma articulação de características da minha identidade enquanto pianista e músico influenciado pelo rock. A pergunta de pesquisa foi definida da seguinte forma: como interpretar músicas de rock ao piano por meio de um repertório que recrie essas músicas e quais resultados artísticos posso obter? Neste capítulo, realizo uma descrição do processo artístico, identificando motivações, principais eventos, etapas, desafios e trazendo avaliações críticas.

No Capítulo 5, desenvolvo análises das músicas do repertório considerando suas relações com as versões originais e a forma como foram recriadas para piano. Procuramos identificar estratégias e concepções usadas pelos pianistas em suas criações. Para os arranjos realizados por mim, considero também as decisões de criação nos arranjos, abordando ideias, planos, concepções e transformações no decorrer do trajeto criativo.

No Capítulo 6, trago as considerações finais deste trabalho.

2. Arranjo e usos de música pré-existente

Essa revisão de literatura aborda inicialmente os conceitos de arranjo e transcrição enquanto estratégias usadas para recriar uma música que já existe, produzindo uma nova versão dela. Em seguida, será apresentado um panorama histórico resumido sobre as diferentes estratégias e concepções para os “usos de música pré-existente”² na criação de novas músicas (sejam elas consideradas composições originais ou não). Após o panorama, focarei na tradição do século XIX de criar transcrições para piano, buscando demonstrar a sua importância artística como manifestação expressiva e como recurso interpretativo da performance musical.

2.1 Conceitualizando arranjo

É comum que em apresentações musicais, tanto em performances quanto em gravações, músicas do passado próximo ou distante sejam recriadas com diferentes graus de similaridade ou diferença em relação às versões consagradas e de referência. O tipo de atitude dos músicos vai variar dependendo da tradição musical na qual se inserem: uma canção reinterpretada normalmente varia com o estilo pessoal de quem canta e o acompanhamento instrumental escolhido ou disponível; as obras da música de concerto buscam preservar o planejamento da partitura, mas variam de acordo com a interpretação dos músicos; as versões cover, ainda que se proponham a apresentar o som da gravação de referência, trazem novas características dos músicos que estão tocando e do momento da performance. Já outras propostas têm a variação do modelo musical como um pressuposto estilístico, como as tradições de música improvisada ou as práticas que transferem uma música de um meio performativo para outro, como no caso de uma música interpretada por uma formação instrumental diferente da original. De todo modo, sempre será uma recriação da música em questão e essa atitude de tornar novo algo que já existe – e que pode até já ser velho – parece ser um aspecto muito importante da forma como as pessoas se relacionam com a música (BURKHOLDER, 2021).

² “The uses of existing music” é o termo usado por Burkholder para abrigar o mais amplo conjunto de métodos, independentemente de procedimento específico ou período histórico (BURKHOLDER, 1994, p.861).

Dentro do tema desta pesquisa, pianistas que tocam canções de rock em versões solo estão necessariamente selecionando uma música que já existe e transportando-a para os sons e recursos específicos do seu instrumento, sintetizando e transformando a expressão de um grupo de rock por meio de processos criativos que vão resultar em uma música nova. Contudo, não costumamos considerar a música resultante uma nova composição, e sim uma nova versão daquela original. Além disso, não se diz que é somente uma nova performance: o ato de mudar o meio implica em estarmos *arranjando* ou *transcrevendo* essa música para o novo meio, no caso, o piano solo. Dessa forma, procurarei explorar as implicações conceituais desses termos de uso corrente na prática musical e identificar a maneira como se situam historicamente.

Performance e arranjo são descritos por Burkholder (2021) como duas categorias muito próximas nessa atividade de renovar uma música do passado. Embora a performance sempre traga novidades para a música (que podem ser planejadas antecipadamente ou decididas no momento da performance), o arranjo é uma proposta de apresentar a música com diferenças deliberadas. A fronteira entre performance e arranjo pode variar bastante com a cultura musical em questão, uma vez que a avaliação é feita levando em conta o que se espera das novidades trazidas por uma performance em determinada cultura³. Adicionalmente, o arranjo se caracteriza por alterações que são fixadas e que podem ser repetidas em uma performance futura. Dessa forma, um arranjo pode se definir de maneira clara ao ter as suas próprias performances, que não são somente performances da música em questão, mas performances de um arranjo específico daquela música.

A renovação de uma música que já existe pode acontecer também na sua utilização em uma nova composição, ou seja, pegando emprestado elementos de uma música específica para compor uma nova música. Em certos casos, um arranjo pode inovar tanto a partir de um material específico pré-existente ao ponto de ser considerado na fronteira de uma nova composição baseada no empréstimo. Contudo, a criação de música nova a partir da manipulação de música existente compreende uma gama mais variada de estratégias, a qual pode ser ilustrada por uma tipologia desenvolvida por Burkholder (1994 e 1995) a partir do que é encontrado na obra musical de Charles Ives. O desenvolvimento dessa tipologia foi amparado por um entendimento de práticas históricas análogas às deste compositor:

³ E, ainda assim, membros de uma prática musical poderão ter opiniões divergentes sobre casos que estejam na fronteira entre uma performance e um novo arranjo.

- (1) *Modelagem* de uma obra ou seção com base em uma peça existente, assumindo sua estrutura, incorporando parte de seu material melódico, imitando sua forma ou procedimentos, ou usando-a como modelo de alguma outra forma;
- (2) *Variações* sobre uma melodia dada;
- (3) *Paráfrase* de uma melodia existente para formar uma nova melodia, tema ou motivo;
- (4) *Setting*, elaborar um novo acompanhamento para uma melodia existente;
- (5) *Cantus firmus*, apresentar uma melodia dada em notas longas contra uma textura de movimento mais rápido;
- (6) *Medley*, apresentar duas ou mais melodias existentes, relativamente completas, uma após a outra em um único movimento;
- (7) *Quodlibet*, combinar duas ou mais melodias existentes ou fragmentos de melodias em contraponto ou em rápida sucessão, mais frequentemente como uma piada ou exercício técnico;
- (8) *Alusão estilística*, fazer alusão a um estilo ou tipo geral de música, e não a uma obra específica;
- (9) *Transcrever/arranjar*⁴ uma obra para um novo meio;
- (10) *Citação programática*, realizar um programa extramusical ou ilustrar parte de um texto;
- (11) *Configuração cumulativa*, uma forma complexa na qual o tema, seja uma melodia emprestada ou uma melodia parafraseada de uma ou mais melodias existentes, é apresentado completo apenas perto do final de um movimento, precedido pelo desenvolvimento de motivos do tema, apresentação fragmentada ou alterada do tema e exposição de contramelodias importantes;
- (12) *Colagem*, na qual uma agitação de melodias citadas e paráfrases é adicionada a uma estrutura musical baseada em modelagem, paráfrase, configuração cumulativa ou um programa narrativo;
- (13) *Patchwork*, no qual fragmentos de duas ou mais melodias são costurados juntos, às vezes elididos por meio de paráfrase e às vezes ligados por interpolações próprias de Ives;
- (14) *Paráfrase estendida*, na qual a melodia de uma obra inteira ou seção é parafraseada a partir de uma melodia existente.⁵ (BURKHOLDER, 1995, p.3-4; BURKHOLDER, 1994, p.854).

De todo modo, se uma música criada a partir de material pré-existente será considerada uma nova composição, é uma avaliação que não depende somente dos procedimentos empregados, mas também dos valores específicos de uma época, das práticas musicais em curso no período e das próprias concepções sobre autoria vigentes. Além disso, assim como transcrever/arranjar é uma estratégia de recriação, pois, como vamos explorar nessa seção, é uma atividade que normalmente incide nos meios

⁴ No artigo de 1994 o autor usa “arranging” e no livro de 1995 “transcribing”. A ordenação das estratégias também é diferente em cada publicação, mas as descrições são as mesmas.

⁵ Para cada item o autor cita exemplos de composições de Charles Ives: “1) *Holiday Quickstep, Slow March, the Polonaise* e outros, ca. 1887-88; 2) *Fantasia sobre Jerusalem the Golden*, ca. 1888-89; 3) *Fantasia sobre “Jerusalem the Golden”*, variação 2; 4) *Marcha nº 1*, ca. 1890-92; 5) *Marcha No. 1*; 6) *Marcha No. 1*; 7) esboço, ca. 1890; 8) *Memories, 1897; Psalm 67*, ca. 1898; 9) arranjo para quarteto de cordas do segundo movimento da Sonata para Piano em Fá Menor de Beethoven, op. 2, No. 1, ca. 1889; 10) *Yale-Princeton Football Game*, ca. 1899; 11) *Fuga em Quatro Tonalidades em “The Shining Shore”*, ca. 1902; 12) *Overture and March “1776”*, ca. 1903-8, *Country Band March*, ca. 1905-14; 13) *Largo cantabile (Hymn)*, ca. 1904-14; 14) *The Housatonic at Stockbridge*, ca. 1908-19” (BURKHOLDER, 1995, p.2-3).

instrumentais de performance (entre outros aspectos), as demais estratégias elencadas também podem ser utilizadas em uma recriação que será considerada um arranjo, na perspectiva de ser vista como uma nova versão retrabalhada de uma música que já existe, e não como uma nova composição com empréstimos.

Considerar a recriação na *performance*, no *arranjo* e na *composição com materiais emprestados* como níveis de renovação de uma música que já existe permite aproximar diversas estratégias criativas e entendê-las como um contínuo de manipulações musicais, apesar de sua territorialização quanto aos tipos de produtos resultantes. Burkholder pontua que os campos de criação na *performance*, no *arranjo* e na *composição com empréstimo* se influenciam e estão relacionados, por mais que também se diferenciem:

Os três campos de performance, arranjo e empréstimo são distintos, mas claramente relacionados. Métodos de retrabalhar músicas existentes que se originaram como aspectos da performance foram usados para fazer arranjos, e métodos de retrabalho usados em performar e arranjar tornaram-se maneiras de trabalhar com material emprestado (BURKHOLDER, 2021, p.74-5).⁶

Essa perspectiva de recriar uma música que já existe se insere em um campo de estudo denominado “usos de música pré-existente” ou “empréstimo musical” (BURKHOLDER, 1994), que contempla o tipo de fazer musical abordado nesta pesquisa. Contudo, antes de avançar neste âmbito, o qual exige uma compreensão histórica das práticas de recriação musical, me aprofundarei na conceitualização de arranjo para expandir essa primeira noção apresentada.

É importante considerar que o termo arranjo tem grande importância no estudo de diversas tradições de música popular e não possui uma concepção unívoca. Pesquisas dedicadas ao arranjo na música popular brasileira têm investigado definições e aprofundado um conceito no qual arranjo diz respeito à atividade criativa que dá forma aos elementos essenciais de uma música para possibilitar a sua performance, ou seja, um estágio intermediário entre a composição e a performance. Isso implica na existência de um arranjo para toda música, ao menos como abordagem teórico analítica, mesmo que o arranjo esteja implícito na atividade de performance, ou tenha sido realizado junto ao processo composicional.

⁶ “The three fields of performing, arranging and borrowing are distinct, yet clearly related. Methods of reworking existing music that originated as aspects of performance have been used to make arrangements, and methods of reworking used in performing and arranging became ways to work with borrowed material.”

A publicação de Aragão (2001), *Considerações sobre o Conceito de Arranjo na Música Popular*, tem sido basilar na conceitualização de arranjo neste âmbito. O autor confronta duas definições apresentadas no *New Grove Dictionary* por Malcolm Boyd (2001), focado na tradição da música de concerto, e no *New Grove Dictionary of Jazz* por Gunther Schuller (2003), focado na tradição do jazz. No primeiro, arranjo é “a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original”⁷ e no segundo “a reelaboração ou re-composição de uma obra musical ou de parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original; também a versão resultante da peça”⁸. Embora ambas as definições contemplem a noção de recriação de uma música, a definição no jazz inclui a concepção de versão resultante da peça, o que Schuller considera um significado específico que o termo adquire no jazz: “em certo sentido, toda performance de jazz, na medida em que é improvisada e constantemente renovada, constitui uma forma de arranjo; ou seja, os músicos rearranjam o material básico em novas variações e formas constantemente”⁹. Isso é definido pelo autor como “one-time arrangement”, o qual será rearranjado de maneira diferente na próxima performance do mesmo material.

Contudo, como cada performance pode ser considerada um arranjo criado no momento, mas que não se repetirá, o que é estudado enquanto arranjo no jazz se concentra naquilo que é fixado de alguma forma, escrito e eventualmente publicado. Há um importante desenvolvimento histórico na criação dos arranjos de orquestras de jazz, que inicia com os “head arrangements”, os quais não são escritos, mas definidos em ensaios, comumente têm uma liderança, mas misturam diversas ideias com uma característica colaborativa. Os arranjos dessas orquestras seguem uma trajetória de desenvolvimento muito forte, na qual a figura do arranjador e a atividade de escrita do arranjo vão se tornando cada vez mais importantes, com o auge na “Era do Swing” entre 1930 e 45 aproximadamente. Schuller argumenta que na virada da década de 40 o arranjo tinha se tornado mais importante que a composição apresentada. Contudo, esse cenário mudou muito a partir de 1945 com o Bebop e o Modern jazz, os quais tinham grupos muito

⁷ “The reworking of a musical composition, usually for a different medium from that of the original.” (BOYD, 2001, p.1). Tradução em realizada por Aragão (2001, p.95).

⁸ “The reworking or recomposing of a musical composition or some part of it (such as the melody) for a medium or ensemble other than that of the original; also the resulting version of the piece.” (SCHULLER, 2003, p.1). Tradução em realizada por Aragão (2001, p.96-97).

⁹ “In a sense all jazz performance, insofar as it is improvised and constantly renewed, constitutes a form of arranging; that is, the performers rearrange the basic material in ever new variations and forms.” (SCHULLER, 2003, p.1).

reduzidos que focaram na linguagem do improvisado solo. A prática jazzística se volta para a composição com a atividade de arranjo altamente integrada a ela. O tipo de arranjador dos grandes grupos de antes não era mais tão necessário, pois poucas orquestras continuaram existindo. Essa atividade de arranjo para orquestra não desapareceu, mas não é mais o centro da atenção na produção musical, estando normalmente associada a outras atividades, como filmes, outros artistas principais, como cantores e bandas de rock, e outros eventos, como festivais, programas de TV, entre outros.

Como os dois verbetes de referência estão trabalhando com tradições musicais e conceituações diferentes, Aragão (2001) problematiza o uso do termo “original”, não somente nas definições citadas, mas em todo o corpo dos verbetes, argumentando que eles são usados sem uma definição explícita, embora tenham significados diferentes em cada caso. Se, por um lado, a partitura do compositor pode ser considerada o original de uma composição na tradição de concerto, o autor se pergunta o que poderia ser o original de uma música popular, ressaltando que isso varia largamente. No jazz, pode-se considerar partituras *lead sheet* com melodia e cifra como sendo uma instância original. Em certos casos, pode-se ter uma partitura com notação completa e, em outros, pode-se considerar uma gravação. Podemos avaliar que não só o conceito de original é problematizado pelo autor, mas a própria ideia do que é uma composição de música popular, uma vez que Aragão argumenta: “O problema é que se tomarmos essas duas últimas possibilidades (partitura completa e gravação marcante) de forma estrita teríamos de considerá-las não como ‘original’ de uma peça, mas sim já como um arranjo constituído” (ARAGÃO, 2001, p.99), ou seja, o original de uma música nesta perspectiva deveria ser algo ainda desprovido de um arranjo.

Parece tão próprio a diversos gêneros de música popular que as mesmas músicas sejam apresentadas em configurações diferentes de instrumentação, forma e de desenvolvimento de materiais, que considerar a criação musical em três instâncias, como Aragão esquematiza: composição – arranjo – performance, seja uma proposta conceitual abrangente para abarcar as mais diversas músicas. Assim, o problema do original (que entendo também como um problema que concerne a unidade de identidade de uma composição) é solucionada com a proposição de um “original virtual” no plano teórico analítico, o qual é uma instância da música ainda sem um arranjo, que pode se manifestar materialmente por meio de um “original prático”, como uma anotação, performance, conversa ou gravação que transmita as ideias da composição não arranjada.

Esses três âmbitos não implicam em uma descrição sequencial de um processo criativo: músicas podem ser criadas num entrelaçamento dessas instâncias, mas a proposição de uma instância virtual da composição permite considerar um caráter intersubjetivo na definição do que é uma composição musical, uma vez que a noção do que é esse objeto é dinâmica e se compartilha informalmente. Assim, “permanências e diferenças apresentadas nas diversas interpretações concorrem para conceber de modo mais abrangente a própria obra em sua materialidade qualitativa” (NASCIMENTO, 2004, p.6).

Em um exemplo de uma concepção muito similar a esta, Coelho (2007) assume em sua tese, *O Arranjo Como Elemento Orgânico Ligado À Canção Popular Brasileira: Uma Proposta De Análise Semiótica*, que a melodia e a letra compõem o núcleo da identidade de uma canção, e que a organização de elementos que o manifestem definem o âmbito do arranjo. Com isso, mesmo uma melodia cantada de forma desacompanhada já apresenta um arranjo:

Chamamos a atenção para o fato de que este núcleo, sem a intervenção de um arranjador, manter-se-ia em estado virtual, ou seja, para que o núcleo de identidade virtual de uma canção se realize é necessário um mínimo de escolhas iniciais como timbre de voz, andamento, intensidade e tonalidade, considerando que a canção seja manifestada a capella, isto é, sem acompanhamento de instrumentos musicais (COELHO, 2007, p.68)

Tanto o conceito de composição e arranjo enquanto instâncias diferentes de criação, embora complementares, quanto uma noção de virtualidade do original podem ser identificados na dissertação *Os Arranjos de Claus Ogerman na Obra de Tom Jobim: Revelação e Transfiguração da Identidade da Obra Musical* (DUARTE, 2010). O trabalho se propôs a contribuir para a conceituação de arranjo musical, assim como para um melhor entendimento acerca do papel do arranjador, vendo o arranjo como elemento formador da identidade de uma obra musical. Fazendo uma análise da parceria entre Jobim e Ogerman, Duarte avalia que a obra musical é uma entidade fluida e maleável que pode ser enunciada de uma forma peculiar para cada arranjo da obra. “Esse enunciado, por um lado, reforça os elementos formadores da identidade da obra musical, por outro, transforma e complementa essa identidade, com a introdução de elementos novos” (p.30). Assim, o autor considera o arranjo como um processo que tem fundamental importância para a formação da identidade de uma obra, ao mesmo tempo que evidencia a maleabilidade da obra ao possibilitar uma infinidade de abordagens interpretativas de

arranjo ao trabalhar, transfigurar e substituir elementos da composição. O autor exemplifica com dois casos em que o arranjo exerce grande intervenção e preserva a identidade da obra:

(...) o arranjo de Gil Evans para o segundo movimento do *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, contido no álbum *Sketches of Spain*, de Miles Davis, bem como o arranjo de Claus Ogerman para “Wave” de Tom Jobim, contido no álbum *Terra Brasilis*, de Tom Jobim, retrabalham praticamente todos os elementos concebíveis das obras originais (forma, instrumentação, variações melódicas, distribuição e condução de vozes, contracantos, etc.), e ainda retêm a identidade da obra, tornando-a perfeitamente reconhecível.

Então, é possível entender que está no âmbito do arranjo tudo que pode ser alterado em uma música sem que ela deixe de ser aquela música. Além disso, o arranjo também contribui para a identidade da obra, podendo inclusive influenciar na percepção do que é a composição, como acontece no caso de citado por Duarte de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, que incorporou à sua identidade os contracantos do arranjo de Radamés Gnattali. O arranjo tem, nessa perspectiva, características de recomposição de uma obra pré-existente, assim como é o próprio processo de enunciação de uma ideia musical.

Nessa capacidade de tensionar a identidade de uma composição musical, podemos imaginar que o processo de retrabalhar e recriar uma música possa também se tornar tão amplo ao ponto de reconhecermos que aquela música se tornou uma nova composição que usa materiais pré-existentes, como o conceito que apresentamos inicialmente. Esse questionamento foi explorado na dissertação *O Carinhoso de Cyro Pereira: Arranjo ou Composição?* (MEDEIROS, 2009). O autor busca inicialmente conceituar estratégias de recriação, partindo do arranjo e incluindo as noções de paráfrase, variações, *borrowing*, citação e fantasia. No segundo momento, o trabalho analisa comparativamente o que podemos considerar um original prático (partitura com melodia e cifra do *Carinhoso* de Pixinguinha) com a partitura para orquestra de cordas do *Carinhoso* de Cyro Pereira. As análises realizadas evidenciam que, na maior parte da música, o material original é retrabalhado em algum aspecto, com variação e desenvolvimento melódico, paráfrase, rearmonização, adição de contracantos e polifonia, instrumentação orquestral e composição de introdução, codetta e coda. Assim, a argumentação é bastante convincente em defender que, embora a peça possa se apresentar como um arranjo de *Carinhoso*, ela é, na verdade, uma nova composição pela extensão em que inova nos materiais. Contudo, Medeiros parece chegar a uma conclusão não muito precisa ao afirmar que a peça “deve

ser classificada como uma composição, no formato ‘Variações sobre um Tema’’, sugerindo um novo título “*Variações sobre Carinhoso*” para deixar claro esse status e separá-la da composição original. A familiaridade com a forma Tema e Variações, estabelecida historicamente, me faz questionar a conclusão do autor, reconhecendo, contudo, a complexidade do objeto artístico no qual Cyro Pereira emprega variadas estratégias de criação a partir de um material pré-existente, que em parte significativa são estratégias comuns à criação de arranjos. Podemos ver que aquilo que separa um arranjo de uma composição com empréstimos, como conceitualizado por Burkholder (2021), não está necessariamente nos tipos de estratégias adotadas, embora seja influenciado por elas.

A noção de que o arranjo na música popular é uma “atividade-meio”, fruto do reconhecimento das 3 instâncias criativas: composição – arranjo – performance, dá suporte conceitual à dissertação *O Gesto do Arranjador na Música Popular* (MARTINI, 2017). Essa pesquisa buscou mostrar como o arranjo opera na criação de novas relações de sentido através da manipulação de elementos presentes nos “originais” da música popular, produzindo novas conformações destes elementos, mas também alterando as suas funções. O arranjo é avaliado como um importante vetor de desenvolvimento da linguagem musical, tendo o potencial de atualizar obras do universo da música popular e de expandir limites de gênero e estilo com hibridações que constroem novas identidades. Tal processo, que permite contínuas reformulações, acaba por contribuir com um legado cambiante importante para longevidade das tradições culturais em que se insere. A ideia de “original” utilizada pelo autor é fruto da mesma conceitualização que apresentamos, entendido como algo que se estabelece no consenso acerca da sua existência e manifestação, e é caracterizado como “virtual”, pois “manifesta claramente sua existência, mas sem uma corporificação facilmente delineável” (*Ibidem*, p.17). O autor oferece uma definição clara do que considera arranjo em seu trabalho: “quaisquer elaborações de material musical previamente tomado como referência, chamados de ‘originais’, operadas pela ação da reformulação e reorganização de seus elementos, bem como da adição de outros, estranhos a esse ‘original’ ”(*Ibidem*, p.13), e adiciona que, como “atividade-meio”, o arranjo é uma ponte entre as potencialidades da composição e as possibilidades da performance, pois reformula, elabora e adiciona elementos a uma composição popular a fim de preservar a sua performance.

As mesmas noções de arranjo também dão suporte conceitual à pesquisa *Hibridismos sonoros: um olhar sobre arranjo na música popular brasileira do século 21* (MATOS, 2019). O próprio enfoque do trabalho se dá no arranjo por sua característica

como articulador de um hibridismo musical próprio do século 21, apropriando-se de materiais sonoros de diversas procedências e temporalidades que, no objeto pesquisado¹⁰, se caracterizam por uma forma básica de samba, articulada com elementos de *punk*, *reggae* e música eletroacústica. Assim, a noção prevalente de “atividade-meio” também alicerça esse trabalho, em que o arranjo é visto como reformulação, elaboração e adição de elementos a uma composição popular, e é considerado um dinamizador das trocas entre performance e composição.

De um ponto de vista da história da música popular, além de conter a perspectiva pessoal de um arranjador, “o arranjo revela as características da escuta dominante e das sonoridades tidas como aceitáveis em cada época e sociedade” (BESSA, 2002, p.52). Arranjar é definido pela autora como um conjunto de procedimentos que vai desde a harmonização de uma melodia com escolhas específicas até a definição de instrumentação, andamento e figurações rítmicas. Além disso, o caráter desses procedimentos é híbrido, mesclando recursos oriundos da música de concerto, recursos de interpretação musical e composição característicos de práticas coletivas da música popular, com exigências impostas pelo mercado fonográfico e o gosto médio do público.

A maior parte dos trabalhos reconhece que o termo arranjo tem significados díspares, mas as pesquisas trazidas apontam para uma convergência do entendimento analítico empregado nas investigações sobre o arranjo na música popular. A noção de que toda música apresentada tem um arranjo, mesmo que implícito, estabelece uma compreensão teórica de três estágios criativos na música popular. É importante observar, no entanto, que essa concepção não coincide necessariamente com o que se entende por arranjo na prática, como observa Aragão (2001), uma vez que tocar com um arranjo tende a significar algum nível de planejamento prévio a performance (mesmo que não escrito), e a ausência de arranjo corresponde a seguir padrões de performance conhecidos pelos músicos praticantes do gênero em questão, sem um planejamento previamente combinado entre eles. Como exemplo deste caso, podemos considerar a organização da forma musical e as funções de cada instrumento que os músicos seguem em uma roda de choro, ou a forma como músicos de jazz interpretam um *standard* e se organizam em *chorus* de improviso tocando em uma *jam session*.

Ao esquematizar um fluxograma que ilustra como o arranjo se relaciona teoricamente com a composição original e a performance, Aragão (2001) considera

¹⁰ Trata-se do álbum *A mulher do fim do mundo* (2015), da cantora carioca Elza Soares.

necessário a proposição de dois modelos, um descrevendo a concepção na música popular e outro na música de concerto. No primeiro modelo, como temos visto nestes trabalhos, a música popular se organiza em três etapas, uma vez que o arranjo se coloca entre a composição, enquanto um original virtual ou prático, e a performance. Já no segundo modelo, a música de concerto se articula em dois estágios primários, com a composição, enquanto a produção de uma partitura completa descrevendo e prescrevendo os meios de performance, e a performance em si. Além disso, dois estágios secundários e ocasionais são adicionados ao modelo da música de concerto: quando um arranjo deriva da composição original e este tem a sua performance. Na Figura 2, trago o cerne desses modelos¹¹:

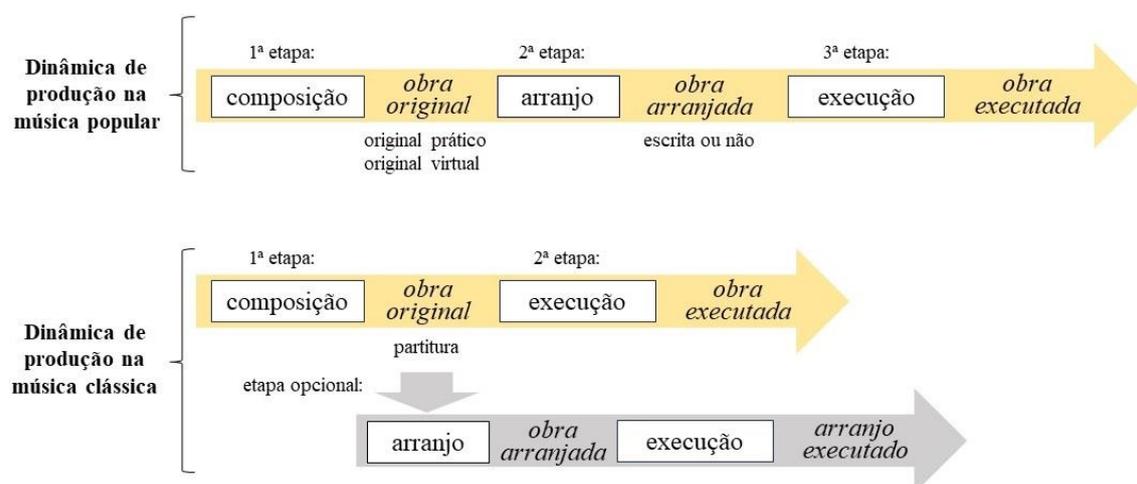


Figura 2 – Síntese dos modelos de Aragão (2001).

Tendo em vista o objetivo de definir as bases conceituais desta pesquisa, considerando o trabalho artístico que realizei, o qual está na intersecção entre práticas musicais distintas, vejo a necessidade de ampliar essa concepção para apresentar um modelo que aborde melhor os processos e objetos artísticos de interesse desta investigação. No modelo que apresento na Figura 3, as duas linhas paralelas reunidas acima representam possibilidades para a formação de uma nova música, e a linha abaixo representa o foco desta pesquisa, que é a possibilidade de uma música que já existe ser recriada. Assim, pretende-se explicitar que o arranjo estudado nesta pesquisa é aquele que

¹¹ Aqui estou optando por uma representação gráfica um pouco diferente da original, mas que não muda a sua essência. Estou omitindo que a composição parte do que o autor traz como “universo sonoro disponível”, assim como a nomeação dos agentes: compositor, arranjador e intérprete. Considero que esses elementos não têm relevância para a discussão deste trabalho.

se configura enquanto um tipo de recriação de uma música, mas sem deixar de reconhecer que a atividade de arranjo também denomina um estágio de criação de uma música nova em diversas práticas musicais, incluindo o rock.

Considero necessária uma visão única que aglutine possibilidades diferentes, rejeitando a continuidade de uma distinção rígida entre a música de concerto e outras tradições musicais, uma vez que esta pesquisa buscou atravessar essa fronteira. A primeira seta mostra o que é mais comum em um grupo de rock, quando parte dos músicos do grupo compõe a base da música (principais melodias, letra, harmonia etc.), isto é, o material que origina a música. Essa composição vai ser arranjada pelo grupo, envolvendo uma produção em estúdio com recursos de manipulação sonora, os quais vão fazer com que a performance dos músicos gere uma gravação resultante. A culminação na gravação é muito importante no rock, pois a versão gravada vai, via de regra, ser considerada a música original. Essa seta é compatível com as bandas de rock cujas músicas foram recriadas nessa pesquisa: The Doors, Deep Purple, The Beach Boys, Radiohead, e os músicos reunidos por Kiko Loureiro na produção de seu álbum.

A segunda linha apresenta o modelo de criação tradicionalmente identificado com a música de concerto, no qual a composição resulta em uma partitura completa para a performance. Conceitualmente, poderíamos dizer que a partitura de um arranjo na música popular possui função semelhante à partitura da música de concerto em seu aspecto prescritivo para a performance.¹² Contudo, essa linha caracteriza também o processo de muitos músicos que criam e fazem performances solo de suas músicas, como o caso de Nick Drake nesta pesquisa. Nesse caso, a composição pode não resultar em uma partitura completa, mas em um planejamento memorizado.

A terceira linha, separada das duas acima, contempla os pianistas arranjadores que recriaram músicas de rock abordados nesta pesquisa. Ela contempla também a longa tradição de recriar música existente que abordaremos a seguir neste capítulo. Outro elemento que esse modelo considera é que, ao se recriar músicas de rock, a gravação é considerada a instância de referência para a música em questão; já na tradição de concerto, é comum que a partitura seja a referência¹³.

¹² Do ponto de vista das pesquisas em arranjo na música popular, é como se a etapa de arranjo acontecesse dentro do processo de composição, uma vez que essas pesquisas trazem a noção teórica de que há sempre um arranjo, mesmo que implícito.

¹³ Essas duas possibilidades, partitura ou gravação, não pretendem excluir que a memória de uma performance ou de uma música muito conhecida também possa ser a referência para uma recriação.

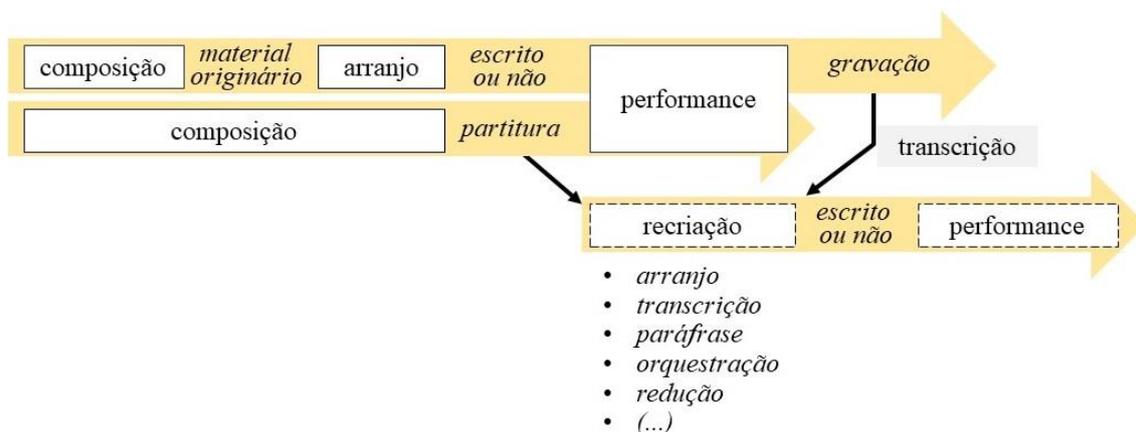


Figura 3 – Modelo adaptado às práticas musicais abordadas nesta pesquisa.

Assim, uma vez que o termo arranjo compreende uma série de técnicas de manipulação criativa, tanto como atividade meio entre a composição e a performance na música popular, quanto na recriação de uma música pré-existente, procuro explicitar que é a noção de recriação que interessa a esta pesquisa. Com isso, aprofundarei algumas noções que buscam descrever os tipos de estratégias criativas empregadas no reuso do material pré-existente para além da noção de arranjo, como os termos transcrição, paráfrase, orquestração, redução, variações, etc. Iniciarei com a transcrição, uma vez que ela caracteriza tanto um tipo de recriação quanto um processo importante no uso da gravação como referência musical (quadro com fundo cinza claro na Figura 3).

2.2 Transcrição

Na tradição da música de concerto, uma música recriada para piano a partir de outra formação instrumental é comumente denominada transcrição. Na perspectiva de Burkholder (2021), a transcrição é um tipo de arranjo que altera os recursos instrumentais da performance de maneira fundamental e dessa forma exige um tipo específico de planejamento que dificilmente pode ser confundido com o da performance. Assim, a transcrição é um arranjo que está sempre explícito.

De maneira ampla, o termo “transcrição” remete a transferência de um meio a outro, sendo usado também entre meios tecnológicos que em muito pouco remetem a uma escrita (pelo menos da forma como imaginamos tradicionalmente). Essa noção tem uma importância grande para etnomusicologia quando há interesse no registro e análise de práticas musicais (ELLINGSON, 2001), e é usada para descrever uma atividade similar

à que músicos realizam para aprender com gravações, podendo escrever de fato ou não o material identificado pela escuta.

Nos detenhamos um pouco nesta ideia de transcrição que não carrega a mesma noção de um arranjo que transfere a música de um meio performativo a outro, mas sim a noção de transferência do que é ouvido e identificado na gravação para a notação. Esta atividade acompanha a história do jazz e é importante como parte do processo criativo desta pesquisa, tendo sido incluída no modelo da seção anterior. A conotação do termo é bastante específica, normalmente relacionada à necessidade de aprendizado, embora a parte de realmente escrever possa ser dispensada, memorizando-se o que foi “transcrito” ou tirado de ouvido. No início do jazz, havia pouca necessidade de anotar e a transmissão se deu de forma oral com padrões e imitação. Contudo, tem algo de paradoxal no fato de que foi o surgimento do registro fonográfico que fez emergir a necessidade de transcrever para aprender. Como uma música gravada pode ser ouvida diversas vezes (e ouvida mais lenta), se torna possível aprender com outros músicos imitando e transcrevendo os seus solos (TUCKER, 2003).

Historicamente, a transcrição de gravações deve ter surgido a partir do momento em que as gravações se tornaram disponíveis no final dos anos 1910, já que antes disso os músicos se engajavam em uma atividade similar se esforçando para emular o que ouviam outros músicos tocarem em suas performances. Contudo, a partir da década de 1920 há registros de músicos profissionais que usaram processos de transcrição para aprender com outros profissionais, e essa tradição tem sido mantida em centros educacionais voltados ao jazz (TUCKER, 2003).

A transcrição também foi utilizada quando músicos de bandas eram obrigados a aprender solos importantes que foram tocados por eles mesmos ou outros músicos e que se tornaram emblemáticos. Também era esperado que membros das bandas conhecessem os solos de seus predecessores como uma forma de homenagem. Nesses casos, tais solos contribuíram para a construção da identidade de determinadas peças, assim como do próprio ensemble (TUCKER, 2003).

É difícil dizer quando as primeiras transcrições foram realmente escritas, mas na década de 1930 surgiram publicações de transcrições ou de textos que utilizam transcrições para ilustrar pontos do argumento. Também se sabe que, algumas vezes, arranjadores que produziam partituras de música que já haviam sido gravadas incorporavam solos da gravação nos arranjos. Na década de 1940, surgiram publicações voltadas para músicos que gostariam de tocar no estilo de seus ídolos, como séries

voltadas para pianistas, mas muitas delas ainda não foram estudadas ao ponto de se avaliar se são realmente transcrições ou se são arranjos que buscam imitar o estilo de determinados músicos. Um aspecto marcante nesses anos foi o surgimento de grandes publicações identificando os músicos transcritores, o que não era usual até então (TUCKER, 2003).

Com o florescimento do ensino de jazz nas décadas de 1960 e 1970, houve um correspondente crescimento de publicações com transcrições, com músicos que montaram seus próprios empreendimentos de transcrição e outros que trabalharam com grandes editoras. Na década de 1980, o uso de transcrições aumentou com o movimento de repertório de jazz e o interesse acadêmico no gênero musical. Os grupos de repertório de jazz buscaram recriar estilos do passado e performances gravadas, cujas partituras muitas vezes não estavam disponíveis. No mundo acadêmico, as transcrições foram usadas por musicólogos e teóricos para estudar músicos, estilos e temáticas específicos (TUCKER, 2003).

Entre as publicações, as realizadas por Jamey Aebersold a partir de 1967 foram certamente as mais influentes, pois elas “exibem um cuidado meticuloso na transcrição de melodias e progressões de acordes em gravações de jazz famosas e que são enormemente populares entre aqueles envolvidos no ensino do jazz”¹⁴. Tucker argumenta que, embora a publicação de transcrições tenha um papel de democratização musical, permitindo que muitos músicos possam tocar jazz de uma forma razoavelmente idiomática, há um questionamento sobre o quanto a ênfase muito grande depositada no registro em notação de uma versão gravada pode provocar uma “fossilização” do jazz, o que levanta um debate sobre o benefício das transcrições para o futuro desta música (TUCKER, 2003, p.6).

Embora não haja dúvidas sobre a importância da oralidade no desenvolvimento do jazz, Prouty (2006) argumenta que um amálgama entre sistemas de transmissão oral e escrita descreve melhor o que realmente acontece no aprendizado do jazz, em oposição a uma narrativa sobre sua história que assume que essa é uma tradição musical oral, a qual ainda persiste no discurso musical. É bastante claro que a escrita não tem o mesmo papel que o exercido na música de concerto europeia, mas tampouco essa tradição pode ser bem

¹⁴“(…) Aebersold’s volumes exhibit meticulous care in the transcription of melodies and chord progressions (sic) of famous jazz recordings and are enormously popular with those involved in jazz education.”

descrita somente pela sua face escrita, o que também ignoraria a enorme importância da oralidade na cultura da música clássica¹⁵.

2.3 Transcrição e abordagens de recriação

Assim, transcrição pode corresponder a atividades bem distintas, o que é passível de gerar confusão, sendo de um lado um arranjo em que há mudança de meio instrumental (normalmente no âmbito da música de concerto) e de outro um registro dos sons aprendidos pela escuta, seja na memória, no papel, ou meio digital análogo (normalmente no âmbito da etnomusicologia ou de tradições musicais como o jazz). Contudo, para além da noção de transferência, a transcrição também remete a um tipo de abordagem da recriação. Há uma noção contemporânea de que a recriação através do arranjo de uma música possa se encontrar entre dois polos, variando “desde uma transcrição direta, quase literal, até uma paráfrase que é mais obra do arranjador do que do compositor original”¹⁶ (BOYD, 2001, p.1). Nesta perspectiva, a transcrição corresponde a um arranjo em que as únicas transformações que ocorrem são em função das necessidades da transferência de meio.

É importante considerar, contudo, que essa não é uma definição consensual e não se aplica necessariamente às transcrições do século XIX, como as de Liszt, por exemplo, que se dedicou a recriar músicas de outros compositores em quantidade tão grande que o seu repertório recebe uma atenção à parte quando se fala desse tema na música clássica. Em um estudo sobre as recriações para piano de Liszt, em que a fidelidade ao original foi um objetivo, Kim (2019, p.7-8) prefere utilizar o termo arranjo. Em primeiro lugar, por avaliar que condiz com a própria concepção do compositor sobre esse tipo de repertório. Além disso, argumenta que o conceito de arranjo se mostra mais apropriado por englobar tanto abordagens literais quanto livres e por implicar na atividade de retrabalhar o material, assim como na mudança de meio instrumental. A autora argumenta que arranjo e transcrição são comumente usados como termos intercambiáveis e que ambos têm características que se sobrepõem, mas reconhece a implicação de literalidade no uso termo transcrição, o que ela demonstra não fazer jus à dinâmica entre fidelidade e

¹⁵ Ver o artigo *His Master's Voice: a voz do poder e o poder da voz* para uma discussão sobre a importância da oralidade na performance da música de concerto e o apagamento desta característica no discurso pela influência dos conceitos de “fidelidade a obra” e de “fidelidade ao texto” (DOMENICI, 2012).

¹⁶ “(...) the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer.”

criatividade revelada no trabalho de Liszt, mesmo quando este compositor tem como objetivo a fidelidade ao original.

A noção de que há um polo com abordagens mais literais e outro com abordagens mais livres também está presente no guia de repertório intitulado *The pianist's Guide to Transcriptions, Arrangements and Paraphrases* (HINSON, 1990), que reúne músicas retrabalhadas ao piano. O autor se dedica, no prefácio, a definir esses termos e conclui que a diferença entre transcrição, arranjo e paráfrase é uma questão do quanto o modelo original é alterado: a transcrição é a que está mais perto de um tratamento literal do modelo original, a paráfrase é a abordagem mais livre e o arranjo se situa em algum lugar entre esses dois pontos.

Em uma pesquisa que teve como um dos objetivos compreender e delimitar conceitos que caracterizam tipos de “reelaboração musical”, a tese *As práticas de reelaboração musical* (PEREIRA, 2011) propõe definições para os termos transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase. Através da comparação de definição e da análise de amostras de peças que representam as práticas investigadas, a autora caracteriza a “transcrição” utilizando dois limites básicos: “é necessário que haja mudança de meio instrumental e, ao mesmo tempo, que se mantenha um alto grau de fidelidade em relação ao original” (*Ibidem*, p.288). A mudança de meio instrumental é um ponto-chave, pois exige coerência na utilização do novo contexto instrumental, respeitando as peculiares específicas do novo meio. Identifica-se que os aspectos mais alterados são o timbre, sonoridade e textura. Segundo a autora, “a transcrição permite mudanças na textura que podem transformar um trecho de textura harmônica, por exemplo, em melodia acompanhada, sem alterar aspectos harmônicos ou melódicos e rítmicos”. Sintetizando as conclusões do trabalho: a “orquestração”, enquanto tipo de reelaboração, é uma transcrição feita especificamente para a orquestra; a “redução” normalmente diz respeito a uma transcrição para piano de uma música originalmente composta para um grupo maior, muitas vezes a orquestra (de forma que orquestração e redução seriam quase caminhos contrários de um mesmo tipo de processo); “arranjo” é uma reelaboração em que se manipula aspectos estruturais, em especial a harmonia e a forma, permitindo inserções, como introduções, pontes e conclusões; “adaptação” pode indicar algum tipo de mudança de linguagem artística, como da literatura para o teatro musical, ou então uma ampla gama de reelaborações dentro da música, tanto fiéis ao original quanto variantes, e que não implicam necessariamente em uma mudança de meio instrumental; a “paráfrase”, no entanto, é pouco explorada no trabalho por ter sido

considerada outro tipo de manipulação, a “reescritura”, já que a avaliação é de que ela cria uma nova composição e isto se coloca fora do escopo do trabalho (voltarei a esse tema ao fim desta seção).

As perspectivas sobre transcrição trazidas aqui mostram que há uma convergência na concepção contemporânea do termo: quando visto como um tipo de arranjo, tem como característica 1) a transferência de meio instrumental e 2) algum tipo de busca por preservar ao máximo os elementos da composição original. Muitas vezes esse segundo aspecto é enfatizado ao se falar de uma transcrição literal, como uma transferência direta de uma escrita para outra (como da grade orquestral para as duas pautas do piano), embora essa pareça ser uma forma superficial de descrever processos de transcrição, pois normalmente envolvem escolhas, adaptações e criatividade. Exploraremos mais a frente neste capítulo a noção de transcrição para piano de uma perspectiva histórica levando em conta os valores envolvidos nessa prática.

Esse entendimento de transferência de uma forma de notação para outra, de uma instrumentação para outra, deixa claro porque a mesma palavra é usada para descrever o registro que os músicos fazem dos sons ao transcrever uma música, ou seja, a transferência do meio sonoro (normalmente uma gravação) para o meio escrito. Esses dois usos dessa palavra são relevantes: transcrição como um tipo de arranjo e como o registro em partitura dos ritmos e alturas de uma gravação (especialmente esses parâmetros, embora possa incluir outros).

Para propor uma síntese do entendimento dos conceitos apresentados até agora, considero o arranjo uma categoria ampla que abriga formas mais específicas de tratamento do material musical, muitas vezes situadas cultural e historicamente, como as transcrições e as paráfrases para piano. Arranjo abriga tratamentos com menos alterações do modelo, assim como abordagens mais livres. É importante lembrar que o arranjo foi definido como uma categoria geral que se diferencia quanto ao uso criativo de música pré-existente que é feito na performance e na composição com empréstimos, pois cria versões de músicas que passam a ter a suas próprias performances. Isso não exclui, no entanto, que o arranjo também seja compreendido como um conjunto de técnicas de manipulação de materiais musicais, em que poderíamos dizer que certa dose de arranjo é utilizada a cada nova performance ou que determinada música foi arranjada como material dentro de uma nova composição.

A utilização do conceito de “reelaboração” para práticas que criam versões de obras musicais e “reescritura” para práticas que criam outras composições a partir de

música pré-existente, usado por Pereira (2011), nos permite aprofundar as escolhas deste trabalho. O conceito de reescritura usado é o do compositor Silvio Ferraz exposto no texto *A fórmula da reescritura* (FERRAZ, 2008), que fornece algumas definições, como “atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia”, “tomar um trecho de outro compositor, uma frase, uma sequência harmônica, um timbre, e copiá-la de forma irregular”, e retomar uma obra imaginando “uma determinada situação de escuta: a escuta de uma recordação distante, a escuta dentro da água, a escuta eletroacústica entre os instrumentos acústicos etc.” Dessa forma, o autor expõe uma poética composicional específica que faz parte de um campo criativo amplo, o qual preferi chamar de composição com material emprestado, independentemente da técnica criativa empregada. É compreensível que se associe a noção de escritura à noção de composição de uma obra musical em uma tradição na qual a criação musical muitas vezes é sinônimo de escrita, mas opto pela teorização que expusemos no começo, o que abarca os seguintes pontos:

- *Performance, arranjo e composição com empréstimo* são instâncias que recriam músicas específicas que já existem, renovam músicas pelo seu reuso;
- Quando uma recriação é considerada uma nova versão da mesma música, mas diferencia-se ao ponto de ter as suas próprias performances, ela está na categoria de *arranjo*;
- Quando uma recriação é considerada uma nova composição, ela está na categoria de *composição com empréstimo*.

Dessa forma, usarei o termo recriação tanto para arranjos quanto para composições com empréstimo, valorizando o aspecto criativo em ambos, uma vez que não me interessa – como intérprete musical – os limites muitas vezes incertos que tornam uma música recriada uma composição nova ou não. Embora pudesse tratar da performance também como uma recriação, a própria palavra performance, no meu entendimento, já se encarrega desse aspecto e ainda traz de forma clara outros de seus elementos importantes, como a presença do artista e sua corporeidade.

2.4 Usos de música pré-existente

Tendo estabelecido os primeiros pontos de vista conceituais, direciono este texto para o estudo histórico dos *usos de música pré-existente*, a fim de entender melhor tanto

as diversas técnicas voltadas a retrabalhar um material musical quanto a ligação entre elas e as concepções históricas vigentes. “Assim como contraponto, tonalidade, ópera, ou música programática, a prática de basear novas obras em música pré-existente tem as suas próprias tradições e a sua própria história”¹⁷ (BURKHOLDER, 1994, p.861). Além disso, esse tema tem uma importância na história da música muito maior do que estamos acostumados a pensar, uma vez que somos influenciados pelos conceitos de originalidade, inovação e individualidade que dominaram o discurso sobre criação a partir do século XIX. Em todos os períodos teremos músicos utilizando músicas pré-existentes e, em muitas situações, a origem de gêneros musicais se deu com empréstimos de peças específicas, antes de um modelo se estabelecer e ser difundido.

Assim, Burkholder (1994) defende uma visão integrada que contemple o desenvolvimento histórico das práticas e procedimentos de uso de música pré-existente, sugerindo que o conceito “musical borrowing” (empréstimo musical) possa ser usado para nomear esse campo de estudo na música. Tradicionalmente, esse tema tem sido pesquisado de maneira não integrada, se concentrando em contextos históricos restritos, como a Missa Renascentista e a música de vanguarda do século XX, ou na prática de compositores específicos, como Handel ou Mahler (BURKHOLDER, 2001, p.1). A limitação dessa abordagem dispersa é que perdemos de vista quais procedimentos de empréstimo podem ser considerados de aplicação geral e quais podem ser considerados específicos de algum contexto histórico. No trabalho do autor, a aplicação de ferramentas de análise do uso de música pré-existente desenvolvidas por acadêmicos investigando a música da Renascença e do século XIX permitiu que ele entendesse os procedimentos do estadunidense Charles Ives e produzisse a tipologia que trouxemos no início. Da mesma forma, as abordagens desenvolvidas para este compositor podem ajudar na compreensão de procedimento em outros repertórios.

A utilização de música pré-existente, no decorrer da história, depende da própria ideia do que é uma peça musical e de qual concepção de autoria sobre um material musical a cultura de determinada época possui. A emergência histórica da individualização da criação artística influencia as atitudes quanto à utilização de músicas do passado, influenciando, como veremos, os tipos de atividade de recriação em face às necessidades culturais de cada época.

¹⁷ Like counterpoint, tonality, opera, or programmatic music, the practice of basing new works on existing music has its own traditions and its own history.

Nas próximas seções deste texto, farei uma revisão sobre os usos de música pré-existente via um panorama histórico resumido. Este se concentrará na história da música na Europa, demonstrando que, embora a música clássica seja regida por conceitos que valorizem a autoria, a individualidade e a originalidade, a reutilização de músicas teve presença contínua na tradição da música europeia, sendo responsável por diversos desenvolvimentos importantes.

Na perspectiva deste panorama, considero que três estágios gerais podem ajudar na compreensão dos tipos de uso de música pré-existente no decorrer da história. No primeiro estágio, a música existente é vista como uma reserva comum a ser retrabalhada para um fim específico, sendo a propriedade sobre uma música relacionada ao seu uso. No segundo estágio emergem noções claras de autoria sobre peças musicais, mas o foco está na habilidade de manipulação apropriada das fontes musicais, sejam originais ou não. No terceiro estágio emergem as noções de autoria, propriedade e originalidade que nos são familiares hoje.

2.4.1 Reserva comum a ser retrabalhada

A história do uso de música pré-existente já inicia com primeiro grande corpo de músicas fixadas em notação que sobreviveu: a monofonia medieval do repertório de canto litúrgico. As similaridades entre os cantos no conjunto desse repertório mostram que ocorria um processo de reutilização de material melódico, incluindo a composição pela combinação de unidades melódicas pré-existentes e a adaptação de melodias para novos textos (BURKHOLDER, 2001, p.7-8). No repertório padrão de cantos litúrgicos, existia uma forma de retrabalhar os cantos pela adição de embelezamento melódico ou de novos textos, com comentários ou explicações que interpretavam o canto original. Esse procedimento, definido como *tropos*, era um espaço de criação conectado com tradições melódicas e textuais locais. Hoje, se considera que havia três tipos: 1) adições puramente melódicas, estendendo melismas ou adicionando novos; 2) adição tanto de texto quanto de música, antes do próprio canto ou antes de cada frase; e 3) adição de texto a uma melodia pré-existente, um melisma original do canto ou adicionado previamente como *tropos* (GROUT; BURKHOLDER; PALISCA, 2019, p.56; PLANCHART, 2001).

Muitos desses processos podem ser vistos de forma ambígua entre composição e performance, uma vez que as transformações de um canto, tanto da melodia quanto do

texto, poderiam ser mais uma forma da prática de performance daquelas peças do que a intenção de criar uma outra peça musical. Ainda assim, a reutilização de material melódico era o padrão para a criação de novas obras e a propriedade não era atribuída ao criador da peça que está sendo adaptada, o qual era desconhecido na maioria dos casos, mas era atribuída àqueles que usavam a música e à igreja a qual ela servia (BURKHOLDER, 2001, p.7-8).

A estratégia de compor novos textos para melodias existentes era comumente aplicada no repertório monofônico secular, assim como no repertório de cantos litúrgicos. O termo *contrafactum*, usado modernamente para caracterizá-la, não foi usado historicamente para defini-la. Entende-se que não havia a necessidade de um termo para designar esse tipo de empréstimo em uma época em que isso era um procedimento normal e cotidiano (FALCK, 1979). O reuso de melodias antigas não constituía um tipo de criação especial, pois foi um aspecto fundamental para a técnica e o espírito da música medieval. Em muitos casos, não é possível identificar se há um modelo específico que está sendo imitado de forma consciente e deliberada ou se há um reuso casual de uma melodia bem conhecida ou tipo melódico comum (FALCK, 2001).

Também não é claro se a melodia pode ser considerada como pertencente a certo texto ou poeta-compositor como seu autor. Podemos pensar em duas hipóteses: ou certas melodias imitadas foram vistas como especialmente interessantes para a reutilização, ou as melodias de forma geral eram consideradas propriedade comum disponível para o reuso. É possível que não houvesse um conceito de autoria musical como havia para a poesia, visto que há poemas que sobreviveram com diferentes melodias e ainda assim atribuídas ao mesmo autor (BURKHOLDER, 2001, p.9).

Os primeiros desenvolvimentos da polifonia também surgiram como uma forma de retrabalhar os cantos, adornando-os com a adição de vozes. A técnica denominada *organum* surge como uma forma de performance dos cantos pré-existentes, consistindo na adição de uma ou mais *vozes organais* à *voz principal* com estratégias definidas de combinação entre elas. As novas vozes eram criadas e transmitidas oralmente, improvisadas por um solista ou trabalhadas em ensaios; algumas foram registradas provavelmente com intuito de ajudar a memória. Formas variadas de *organum* são desenvolvidas até o termo *discante* passar a referir um estilo em que se canta uma quantidade similar de notas em cada voz (de uma a três notas na parte aguda para cada nota na parte grave) enquanto o *organum* referia outro estilo em que a voz superior canta grupos de notas de durações variadas acima de cada nota da voz inferior, que, por sua

vez, move-se muito mais lentamente do que a voz superior. O Moteto, que se tornou uma das formas polifônicas mais importantes até metade do século XVIII, surgiu no século XIII neste contexto de desenvolvimento da polifonia, emprestando seções polifônicas de *discante* e aplicando novo texto poético à voz superior, gerando camadas múltiplas de empréstimo ao ornamentar com palavras um material que já é uma ornamentação musical do canto original (GROUT; BURKHOLDER; PALISCA, 2019, p.80-97; FLOTZINGER, 2001, p.1-5).

Desenvolvimentos posteriores deram origem à prática de retrabalhar polifonias, substituindo vozes de determinadas seções ou recompondo livremente. Em alguns casos uma voz extra poderia ser adicionada, o que continuou sendo uma forma de retrabalhar até o século XV. Alguns manuscritos continham diversas montagens polifônicas alternativas para a mesma passagem, de forma que a performance litúrgica poderia se dar em diferentes concatenações de vozes além do canto. Esses procedimentos ilustram um contexto em que a música polifônica existente formava uma reserva comum para ser retrabalhada. (BURKHOLDER, 2001, p.12-13; GROUT; BURKHOLDER; PALISCA, 2019, p.97).

A concepção medieval de música encorajava o empréstimo, uma vez que aparentemente não havia um senso de propriedade ou deferência para a música original que impedisse ou desencorajasse o processo de reutilizar música pré-existente. A renovação nesta cultura se deu utilizando o que vinha da tradição, pelo fluxo constante de novas músicas a partir de músicas antigas (BURKHOLDER, 2001, p.13-14).

2.4.2 Foco na manipulação hábil do material musical

Já no século XIV, há o crescente reconhecimento da individualidade da autoria, percebido na tendência de escribas e teóricos atribuírem obras a compositores específicos em manuscritos musicais e tratados. Nos motetos da *Ars Nova*, os cantos são apresentados em *isorritmia*, técnica que codifica padrões rítmicos repetidos e segmentos melódicos. Dessa forma, há o uso sistemático de material emprestado para criar estruturas musicais abstratas. Como era comum as estruturas rítmicas serem complexas, as peças se tornavam altamente individuais em estrutura e proporção. Compositores usavam motetos específicos como modelo emulando suas estruturas para criar algo novo, o que se torna a primeira manifestação da tradição, que dura até hoje, de usar uma obra específica como

modelo para uma nova. Os compositores estavam começando a imitar outros aspectos de uma música além de suas melodias e reconhecendo que a individualidade de uma peça em particular criada por um compositor específico merecia ser emulada, o que sugere uma mudança radical no senso de autoria:

Deste ponto em diante, o estudo do empréstimo musical é marcado pelo contraste, nem sempre fácil de mapear, entre o uso de material que é de propriedade e disponibilidade coletiva, e a emulação de ideias que estão associadas a um compositor ou obra específica¹⁸ (BURKHOLDER, 2001, p.14).

A utilização de cantos litúrgicos pré-existentes para a criação de música continua no período compreendido como Renascença, mas, a partir do início do século XV, a música emprestada é comumente usada na parte superior e não mais como tenor da composição. O material emprestado passa a ser usado como melodia e não mais como fundação, sendo apresentado em *paráfrase*: alterada e embelezada sem obscurecer o contorno e o fraseado originais. “Retrabalhar melodias existente através da paráfrase se tornou característico da Renascença e continuou como um método proeminente de empréstimo musical desde então”¹⁹ (BURKHOLDER, 2001, p.16).

Nesse período se consolida um marcante processo de unificação musical das partes do Ordinária da Missa, em que um mesmo material musical emprestado, monofônico ou polifônico, passou a ser utilizado nos cinco elementos principais - Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei – resultando em uma obra chamada *ciclo de missa polifônica* ou simplesmente *missa*. Inicialmente, os musicólogos consideraram que a utilização do mesmo material musical para todas as partes buscava garantir que elas estivessem inter-relacionadas musicalmente, mas atualmente se considera que o uso de uma música específica na composição de uma missa está relacionada ao seu significado, adequando-se a uma observância religiosa específica, instituição ou santo; homenageando um patrono; ou transmitindo os significados ao fazer alusões às palavras originais do material emprestado no contexto da missa. No estudo desse repertório, são reconhecidos quatro tipos de processo de composição da missa a partir de música pré-existente. No século XV surgem: 1) a “Missa Cantus-Firmus”, que usa a mesma fonte monofônica

¹⁸ “The study of borrowing is marked from this point onward by the contrast, not always easy to map, between use of material that is collectively owned and available and emulation of ideas that are identified with a particular composer or work.”

¹⁹ “Reworking existing melodies through paraphrase became characteristic of the Renaissance and has continued as a prominent method of borrowing ever since (...)”

como *cantus firmus* em todos os movimentos (normalmente um canto litúrgico); 2) a “Missa Cantus-Firmus / Imitação”, que retira o seu *cantus-firmus* de uma das vozes de uma fonte polifônica (normalmente o tenor), mas também pega emprestado em alguma medida de todas as vozes do modelo polifônico; no século XVI surgem e passam a prevalecer: 3) a “Missa Paráfrase”, que pega emprestado de uma fonte monofônica para algumas ou todas as vozes da composição; 4) e a “Missa Imitação”, que pega emprestado de um modelo polifônico para todas as suas vozes, mas nenhuma voz é usada por inteiro como *cantus firmus* (GROUT; BURKHOLDER; PALISCA, 2019, p.173-9 e p.201-3).

Para tratar da música secular desse período, Burkholder considera:

A importância do canto litúrgico e uma longa tradição de basear novas obras em música existente podem explicar parcialmente a centralidade do empréstimo na música sacra do Renascimento. No entanto, o empréstimo em suas diversas formas é quase tão onipresente em repertórios seculares, sugerindo que isso fazia parte do conceito básico e da prática da música no período²⁰ (BURKHOLDER, 2001, p.26).

Considerando o repertório secular, é comum na polifonia alemã a utilização de melodias existentes como *cantus firmus* e a adição de duas ou três vozes independentes. No repertório da *chanson* existem de forma abundante diferentes versões polifônicas baseadas em uma mesma melodia ou texto, algumas constituindo-se da adição de linhas de contraponto à melodia existente e outras sendo *chansons* polifônicas retrabalhadas. Algumas *chansons* foram adaptadas dezenas de vezes através de estratégias variadas. Os propósitos para se retrabalhar essas músicas podem ter sido diversos, como a atualização de uma obra antiga, a possibilidade de apresentar uma música familiar e apreciada com uma nova roupagem ou a demonstração de habilidade composicional através um modelo bem conhecido. Parece provável que a imitação de uma *chanson* modelo fosse uma forma frequente de instrução composicional e que a tendência de retorno aos mesmos modelos indica um engajamento consciente e competitivo com a tradição na busca de formas novas e individuais de tratar material musical comum. Diferentemente do que se tornou padrão nos séculos XIX e XX, quando a invenção de melodias e estilos passaram a ter o maior valor, músicos da Renascença parecem ter considerado a capacidade de retrabalhar um

²⁰ “The importance of liturgical chant and a long tradition of basing new works on existing music may partly explain the centrality of borrowing for sacred music in the Renaissance. Yet borrowing in various forms is almost as pervasive in secular repertories, suggesting that it was part of the period's basic concept and practice of music.”

material musical existente como prova de habilidade composicional e inventividade (BURKHOLDER, 2001, p.26-27).

A *chanson* continuou a ser retrabalhada através do século XVI e uma parte disso é devido à demanda de publicação para amadores. Peças escritas a quatro partes poderiam ser transformadas em versões com menos vozes ou para voz e instrumentos. Peças eram publicadas repetidamente e era comum que não houvesse atribuição de autoria. Tanto a frequência do reuso das músicas quanto da falta de atribuição sugere uma cultura musical que retrabalhava peças para fins práticos, como uma nova condição de performance que tivesse outra função ou outro grupo instrumental, e na qual a percepção de propriedade sobre a música estaria tanto ou mais no usuário dela do que no seu originador (BURKHOLDER, 2001, p. 27).

Gêneros baseados em citação se desenvolveram durante a Renascença com propósito humorístico ou de demonstração de virtuosismo técnico, nos quais reconhecer o material citado fazia parte do jogo na escuta. O *quodlibet* teve as suas primeiras publicações na Alemanha no século XV, fazendo referência a um tipo de debate acadêmico que na Alemanha se tornou uma paródia humorística, “apresentando listas ridículas de itens vagamente combinados sob um tema absurdo” (MANIATES; BRANSCOMBE; FREEDMAN, 2001). Havia o formato homofônico, em que colagens de citações se sucediam e o acompanhamento das outras vozes não trazia citações, e o formato polifônico, em que duas ou mais vozes com melodias completas ou colagens de citações eram combinadas polifonicamente. Outros países também tiveram estilos análogos: *Fricassée* (França), *Misticanza* ou *Messanza* (Itália), *Ensalada* (Espanha) e *Medley* (Inglaterra).

É do início do século XIV os primeiros registros de uma prática instrumental análoga ao tipo de recriação que chamamos atualmente de arranjo ou transcrição. As intabulações surgem como peças de teclado com uma notação que reúne todas as vozes de uma composição tanto quanto for possível. Elas provavelmente se originam como uma realização para performance, uma vez que a música vocal era notada em partes separadas para cada voz, dificultando bastante a leitura do resultado total da polifonia. Um instrumentista que fosse fazer parte de uma performance vocal necessitaria preparar uma notação específica para conseguir tocar. Contudo, já nas primeiras intabulações de que temos registro, há uma concepção indubitavelmente instrumental, com floreada elaboração da voz superior, o que continuou sendo uma característica desse tipo de arranjo. De forma geral, essas peças sempre retrabalham o original em maior ou menor

grau, havendo casos em que uma melodia lírica se torna um moto perpétuo em estilo tecladístico. Com mudanças da técnica instrumental e da construção do alaúde no século XV, instrumentistas de cordas dedilhadas começaram a tocar música polifônica, incluindo arranjos de missas, motetos e música secular. As intabulações para alaúde e vihuela eram escritos em tablaturas e comumente faziam adaptações para superar limitações instrumentais, como a redistribuição ou a omissão de notas para permitir que fossem tocáveis e a ornamentação melódica para suprir a falta de sustentação sonora dos instrumentos. Contudo, além deste ter sido um espaço de manifestação criativa dos músicos e de seus estilos próprios, o desenvolvimento da técnica de intabulação fez muitas peças passarem a usar o modelo original como veículo de comentário e elaboração musical, transformando-se em exibições virtuosísticas da técnica de variação (BROWN, 2001; WOLFF, 2003; BOYD, 2001).

Outro tipo de arranjo de polifonia para o alaúde, no qual ele é utilizado como acompanhamento, foi importante na preparação do novo estilo monódico que surgiu no final do século XVI. Existem numerosos arranjos de polifonias nos quais todas as vozes, exceto a mais aguda, são transcritas para o instrumento, o que resulta em uma canção solo com o acompanhamento de alaúde (BOYD, 2001, p.4).

Com a introdução da impressão de música e uma disseminação mais ampla de instrumentos musicais, o século XVI teve uma grande proliferação de intabulações, uma vez que o contexto permitiu aos editores publicarem grandes quantidades de música para instrumentos de teclado, assim como para alaúdes, vihuelas, guitarras, cítaras e outras cordas dedilhadas (BROWN, 2001; BOYD, 2001).

Outros gêneros de música instrumental da Renascença também foram baseados em grande parte no uso de música pré-existente. A *canzona* surgiu no século XVI e denotava um arranjo de uma canção polifônica, normalmente uma *chanson* francesa, uma vez que o arranjo de música italiana era normalmente denominado *frótola* ou *madrigale*. Por volta de 1600 surgiram as primeiras *canzonas* independentes de modelos vocais, pavimentando um caminho para o gênero se tornar em grande parte uma forma independente de música para teclado (CALDWELL, 2001).

A música para dança também poderia ser criada com material emprestado e era comum que fosse improvisado sobre uma base melódica. “Diversos manuscritos do século XV contêm danças, geralmente na forma de linhas de tenor sobre as quais os instrumentos agudos improvisariam” (GROUT; BURKHOLDER; PALISCA, 2019, p.260). Já as publicações do século XVI dão indícios de como era a prática de

performance improvisada, tanto na ornamentação da linha melódica quanto na adição de partes do contraponto. A *basse danse* foi a principal dança de corte no final da Idade Média e na Renascença, e muitos dos tenores dessas danças vinham de tenores das *chansons* polifônicas (HEARTZ; RADER, 2001). Havia também danças com estruturas harmônicas características como o *passamezzo*, que era baseada principalmente em dois tipos de progressões, além de suas convenções estilísticas vinculadas à prática de performance (padrões métricos, tons de referência, gestos melódicos e rítmicos), e esse material era usado para estruturar composições (GERBINO; SILBIGER, 2001b).

Contudo, o tipo mais significativo de uso de música pré-existente na criação de música instrumental foi um novo gênero de variações. Embora a ideia de variar um material emprestado seja quase intrínseca à própria ideia de emprestar, peças concebidas como conjuntos de variações começaram a surgir no século XVI, especialmente na Itália, Espanha e Inglaterra, em obras para alaúde, vihuela e teclado. Os conjuntos de variações italianos e espanhóis eram normalmente baseados em padrões de baixo ou estruturas harmônicas que eram usadas comumente para improvisação. No entanto, entre o fim do século XVI e o início do XVII, compositores ingleses para virginal como Bull e Byrd já produziam diversos tipos dessas peças, como variações sobre padrões de baixo tradicionais, variações sobre *cantus firmus*, variações melódicas sobre canções populares e fantasias sobre motivos emprestados. Conforme argumenta, Burkholder: “Escrever variações sobre um tema emprestado continua sendo um dos usos mais proeminentes do empréstimo musical até os dias de hoje; na verdade, é tão comum que raramente é considerado como um tipo de empréstimo”²¹ (BURKHOLDER, 2001, p.30).

A partir de 1600, entrando no período Barroco, diversas formas de uso de música pré-existente declinaram significativamente, apesar de compositores do início do período, como Monteverdi e Frescobaldi, terem dado continuidade a práticas estabelecidas de empréstimo musical. Passou a ser menos comum que composições usando textos litúrgicos em latim trouxessem o canto original, uma vez que o estilo musical barroco se diferenciava radicalmente das melodias e procedimentos modais. Além disso, havia um foco na declamação e na expressão próprias do texto, seja sacro ou profano, que fazia os músicos buscarem soluções composicionais individuais para cada texto e não mais aquelas trazidas pela tradição. Compositores não pararam de imitar uns aos outros, porém se tornou mais comum pegar emprestado estilos e convenções ao invés de melodias e

²¹ “Writing variations on a borrowed theme remains one of the most prominent uses of musical borrowing down to the present day; indeed, it is so common that it is seldom thought of as a kind of borrowing.”

complexos harmônicos. Como exemplos, temos a tradição de lamentos sobre um tetracorde descendente em ostinato, as aberturas nos moldes de Lully e os concertos nos moldes de Corelli e Vivaldi: uma vez que padrões, estilos e convenções se estabelecem, os posteriores empréstimos retirados de obras específicas passam a ser difíceis de serem traçados (*Ibidem*, p.31).

No entanto, o empréstimo musical ainda era frequente no barroco e acontecia em três campos principais: 1) músicas baseadas em padrões de baixo ou esquemas harmônicos; 2) gêneros baseados propriamente no empréstimo musical; e 3) músicas existentes retrabalhadas para novos propósitos, sendo elas do próprio compositor ou de outros (*Ibidem*, p.31).

Padrões de baixo e melodias do século XVI continuaram a ser usados junto com os novos que entraram no repertório das danças, das variações e de outras adaptações vocais e instrumentais. A estrutura da *folia*, que foi uma dança muito popular em Portugal no final do século XV, foi usada no barroco²² para basear canções, danças e conjuntos de variações, tendo duas versões: uma inicial e outra derivada desta a partir da década de 1670 (GERBINO; SILBIGER, 2001a). A *chaconne* se estabeleceu como um gênero normalmente usado para desenvolver variações sobre uma estrutura harmônica cadencial curta, em que uma unidade da estrutura leva diretamente à próxima. Com métrica ternária na maioria das vezes, ela surgiu como uma dança associada aos servos e escravos na América espanhola, inicialmente condenada por seus movimentos sugestivos e textos zombeiros. Um gênero muito similar é a *passacaglia*, que se origina na Espanha a partir de pequenas seções improvisadas em que os guitarristas tocavam entre as estrofes de uma canção, na forma de uma curta progressão harmônica cadencial. A distinção entre a *chaconne* e a *passacaglia* pode ser percebida quando ambas são contrastadas em um mesmo conjunto de peças. Porém, isoladamente, a distinção no decorrer do tempo fica muitas vezes a cargo das tradições locais ou de preferências individuais²³. Os primeiros exemplos escritos de *chaconne* e *passacaglia* surgem com finalidade claramente pedagógica, por meio de fórmulas rítmicas e harmônicas para guitarra em diversas tonalidades. Combinados com as músicas desses gêneros que sobreviveram em notação,

²² Há também usos posteriores da *folia*: *Rhapsodie espagnole* de Liszt (1863), *Maskarade* de Carl Nielsen (1906) e *Variações sobre um Tema de Corelli* op.42 de Rachmaninoff (1932) (GERBINO; SILBIGER, 2001a). O verbete citado traz uma lista ampla de composições baseadas na *folia*. O Site de partituras IMSLP – Pretrucci Musical Library também apresenta uma lista:
https://imslp.org/wiki/List_of_compositions_with_the_theme_%22La_Follia%22

²³ Ver *Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin* (SILBIGER, 1996).

isso indica uma tradição de improvisar novas realizações para fórmulas familiares (SILBINGER, 2001a; SILBINGER, 2001b).

Dos gêneros baseados em empréstimo, ressaltos as variações, os corais e os gêneros de citação. Por mais que muitas variações tenham sido escritas com material original e novas formas de variações tenham emergido, materiais emprestados continuaram a ser usados, incluindo variações melódicas para teclado sobre canções seculares. O uso de cantos em latim decresceu, mas composições baseadas em corais se proliferaram na Alemanha luterana. Diversas formas e gêneros vocais e para órgão se desenvolveram a partir dos corais. Já os gêneros baseados em citação como o *quodlibet* e o *medley* continuaram durante o período, assim como gêneros de teatro cômico como *comédie en vaudevilles* franceses e a *ballad opera* na Inglaterra e nos Estados Unidos, que aproveitavam melodias familiares e incluíam novos textos (BURKHOLDER, 2001, p.32-35).

Contudo, é o costume de reusar ou retrabalhar músicas inteiras, próprias ou de outros compositores, que mais se distancia das concepções sobre autoria e originalidade que se estabeleceram no século XIX. Nos séculos anteriores, as músicas eram criadas para circunstâncias específicas e, por isso, músicas que não fossem adaptadas para uma nova ocasião poderiam nunca mais serem ouvidas novamente, o que fazia com que os compositores se sentissem livres para reusar ou retrabalhar as suas músicas para um novo propósito, ocasião ou audiência (BURKHOLDER, 2001, p.35). As composições não eram consideradas criações fixas e independentes de suas muitas performances possíveis, não era comum para a época a repetição de uma composição completa em performances dedicadas a ela. Pensava-se a repetição de uma música mais como a possibilidade de múltiplos usos de seus temas e partes em diferentes ocasiões. Um compositor como Bach tinha boas razões para assumir que seus sucessores não iriam fazer performances de suas composições e que elas seriam deixadas de lado quando ele morresse (GOEHR, 1992, p.185-7).

Compositores adaptavam obras de outros por razões similares, permitindo que as músicas fossem retrabalhadas para novas situações, como renovar o estilo de uma peça secular para que pudesse ser usada em um contexto sacro. A concepção geral quanto ao empréstimo de material musical é comparável ao uso de expressões da linguagem, sobre as quais não se pressupõe uma singularidade específica ou uma propriedade que a delimite. É como se os músicos pudessem usar qualquer expressão quantas vezes desejassem, limitados somente pela adequação do material à ocasião e ao texto para o

qual a música seria feita. Corelli adaptou temas de óperas de Lully para as suas sonatas; Bach usou temas de Vivaldi, Albinoni, Corelli e Legrenzi; e Mattheson não critica Handel ao reconhecer que ele usou uma melodia sua em mais de uma composição posterior. Esses exemplos não são excepcionais, eles ilustram que reutilizar músicas era simplesmente parte do que era considerado compor música (GOEHR, 1992, p.181-5).

Alaudistas e tecladistas continuaram transcrevendo e recompondo peças vocais para seus instrumentos, como os diversos arranjos de peças vocais encontrados no *Fitzwilliam Virginal Book*. Além disso, o aumento do interesse em música instrumental que caracteriza o período barroco surgiu pela primeira vez arranjos que não envolvessem música vocal. Transcrições de um meio instrumental para outro foram realizados especialmente no período de ascensão e disseminação do gênero concerto. Francesco Geminiani arranjou a sua própria música para cravo e adaptou sonatas de Corelli para *concerti grossi*; Charles Avison transformou sonatas para cravo de Domenico Scarlatti em concertos para cordas; J.G. Walther e J.S. Bach adaptaram concertos de Albinoni, Torelli, Telemann, Vivaldi e de outros para cravo ou órgão, uma vez que o concerto italiano era particularmente admirado na corte ducal de Weimar, onde os músicos trabalhavam. Em 1689, J. H. d'Anglebert, músico da corte de Luiz XIV, publicou transcrições para cravo de composições orquestrais de Lully, incluindo um dos gêneros orquestrais mais proeminentes da época, a abertura francesa²⁴, sendo a primeira vez que se encontra esse tipo de música como uma peça para teclado (BOYD, 2001, p.4-5; GÖLLNER, 1970).

Óperas reencenadas com cantores diferentes em cidades diferentes poderiam ter árias trocadas pelos solistas para incluir outras que eles conhecessem melhor, criando um certo grau de pastiche. Criar pastiches juntando árias de diferentes compositores e adaptando-as para um libreto era um costume comum entre produtores. Compositores poderiam retrabalhar músicas também com um objetivo competitivo (demonstrando habilidade) ou como forma de absorver um novo estilo (BURKHOLDER, 2001, p.36).

Havia a noção de imitação correspondendo à ideia de superar o modelo adotado, melhorando-o segundo as concepções estilísticas da época (HAYNES, 2007, p.138-40; BURKHOLDER, 2001, p.36). Essa forma de copiar envolvia a imitação do estilo composicional, assim como o uso e a recomposição de melodias e estruturas musicais.

²⁴ “Pieces de Clavecin / Composée par J. Henry d'Anglebert ...” inclui a abertura da ópera *Cadmus et Hermione*, além de outras músicas de Lully (página 25). Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_clavecin_\(D'Anglebert%2C_Jean-Henri\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_clavecin_(D'Anglebert%2C_Jean-Henri))

“Essas práticas eram uma forma aceita de modelar sua própria música com base na de um mestre do passado”²⁵ (GOEHR, 1992, p.181). Compositores barrocos tinham interesse em serem reconhecidos por suas inovações e desejavam crédito por suas composições, mas raramente reivindicaram autoria musical sobre um material que foi retrabalhado por outros.

“(…) [A] música era valorizada por sua utilidade como entretenimento, como acompanhamento para adoração ou como meio expressivo para um texto, em vez de ser vista como uma arte praticada por si só. Mais artesão do que artista, era esperado de um compositor deste período que criasse música apropriada que fosse fresca, mas não necessariamente original²⁶ (BURKHOLDER, p.36).”

2.4.3 Emergência da obra de arte musical

Na transição do século XVIII para o XIX, ocorrem mudanças conceituais e filosóficas que colocam a originalidade e a genialidade no cerne do discurso sobre o processo criativo. A atividade musical deslocou a atenção de uma perspectiva funcional da performance musical para um foco no fato de que obras musicais estavam sendo criadas. Isso mudou a forma como os músicos pensavam sobre música, afetando as suas expectativas e ideais sobre condições básicas de suas práticas (GOEHR, 1992). Nesta nova perspectiva, a continuidade e a coletividade de uma tradição sustentada pela imitação de modelos exemplares são substituídas pelo individualismo e a valorização da inspiração. Já no início do século XIX, a criação de novas melodias e de novos efeitos substitui o prestígio que a manipulação hábil do material musical tinha anteriormente, o que causa um grande impacto nos usos de música pré-existente (BURKHOLDER, 2001, p.37).

A última parte do século XVIII pode ser vista como uma transição entre as antigas práticas de empréstimo musical e as novas que iriam se estabelecer. Os pastiches de ópera continuam somente até o início do século XIX. As variações sobre baixo ostinato praticamente desapareceram e passaram a predominar as variações melódicas que apresentam o tema no início e preservam a harmonia em cada variação (algumas vezes com mudança para a tonalidade homônima menor nas variações centrais). Já os arranjos e transcrições para instrumentos atravessam esse período e continuam sendo produzidos,

²⁵ “These practices were an accepted way of modelling one's own music upon that of a past master.”

²⁶ “(…) music was valued for its usefulness as entertainment, as accompaniment to worship or as expressive vehicle for a text, rather than as an art practised for its own sake. More artisan than artist, a composer of this time was expected to provide appropriate music that was fresh but not necessarily original.”

incluindo excertos de ópera arranjados para grupos de sopro e transcrições de peças de conjuntos instrumentais para o teclado. (*Ibidem*, p.37-38).

Compositores ainda retrabalhavam suas músicas eventualmente e a imitação de modelos continuou sendo realizada, especialmente como meio de instrução. Contudo, empréstimos extensivos nesse período só ocorrem no caso de iniciantes, como, por exemplo, os primeiros concertos para teclado de Mozart (*Ibidem*, p.38).

Entre os tipos de reutilização de material pré-existente que emergiram nesse período e continuaram no século XIX, podemos considerar os arranjos de canções consideradas folclóricas e o uso de paráfrases dessas melodias folclóricas como temas instrumentais, possivelmente para criar uma atmosfera popular ou causar uma impressão nacional. Temos também os primeiros exemplos do uso de citação em ópera ou em música programática para representar a performance de músicas específicas durante a narrativa (*Ibidem*, p.38-39). Além disso, inicia-se nesse período uma tradição de reorquestrações de música antiga para trazê-las para os recursos orquestrais e o gosto da época (BOYD, 2001).

A partir do século XIX, a música passa a ter um status superior e se torna uma atividade com valor em si mesma. O compositor agora é reconhecido como um artista com características criativas individuais e propriedade sobre suas obras, diferente da visão anterior de um artesão com a capacidade de fornecer música apropriada para um evento específico. Isso marca a emergência do “conceito de obra musical” como regulador da prática musical, conceito este com ampla e duradoura influência, cuja característica central é a perspectiva de que as obras musicais são criações individuais e entidades abstratas independentes de suas performances. As músicas passam a ser criadas não para uma performance específica, mas com a perspectiva de serem performadas em diversas ocasiões, na forma definida pelo compositor através de uma partitura que passou a incluir cada vez mais detalhes. A nova autoridade do compositor se traduziu numa demanda de que suas instruções fossem seguidas estritamente. Assim, as obras adquiriram no discurso um aspecto de intocabilidade (GOEHR, 1992).

Diversos conceitos subsidiários sustentam esse ideário ao mesmo tempo em que são frutos dele, como a emergência do cânone de repertório e a separação cada vez mais estrita entre composição e performance. O cânone com uniformidade internacional, enquanto uma moldura para um repertório permanente de clássicos, emerge no período de 1800 a 1870, ganhando forte autoridade em termos de estética e crítica para tornar-se estável a partir de 1870. Isso provoca a clara separação entre a música de arte e a música

popular, estabelecendo uma hierarquia de gêneros musicais muito mais sistemática²⁷ (WEBER, 1999). A separação entre composição e performance considera que a primeira atividade é criativa e a segunda reprodutiva, o que provoca a necessidade de um código de conduta baseado na fidelidade às intenções do compositor, expressas na partitura da obra musical (DOMENICI, 2013)²⁸.

As novas concepções sobre arte e música são acompanhadas de transformações sociais com grande influência no fazer musical, como a consolidação do concerto público, a proliferação das orquestras, o mercado crescente de partituras e o aumento do nível geral de conhecimento sobre música (BURKHOLDER, 2001). Ao mesmo tempo que tais processos permitem ao compositor usufruir de um recém-conquistado direito de autoria sobre as suas criações, também faz emergir uma demanda pelo contato com obras relevantes e de sucesso, tanto através de performances de versões dessas músicas, quanto pelo consumo doméstico delas. Em ambos os casos, isso se dava principalmente através do piano.

Embora o reuso aberto de música passe a não ser mais aceito da mesma forma nesta perspectiva que valoriza a originalidade, isso não significa que o empréstimo musical deixe de ocorrer. De maneira geral, a ideia de compor música deixa de contemplar o reaproveitamento de material que já existe, especialmente da autoria de outros músicos. Mas, uma vez que o interesse de usar música pré-existente continuou existindo, ele foi acomodado através de uma distinção entre dois tipos de composição: “original” e “derivativa”. “Além da composição de obras originais, novas atividades surgiram, concebidas sob a bandeira de criar versões de obras pré-existentes. Transcrição, orquestração e arranjo foram os nomes dados a essas atividades” (GOEHR, 1992, p.222).

Ainda que o uso de música pré-existente seja uma característica das composições derivativas, há também usos que ocorrem nas consideradas composições originais. Assim, no século XIX, há dois tipos de empréstimo musical: 1) um conjunto de usos que está presente nos estilos propriamente baseados em retrabalhar músicas, mais associado com necessidades de performance – como o repertório de solistas, de grupos musicais e a música doméstica – muitas vezes decorrente da popularidade de certas músicas ou o

²⁷ “Chamber music, focused on the quartets of Beethoven, had become accepted as its pinnacle, followed by the symphony, the concerto, and then lesser genres such as the overture and the suite, and finally popular genres-waltzes, sentimental songs, marches-that were marginal to the formal concerts in which works from the classical music tradition were performed.” (WEBER, 1999, p.354).

²⁸ Ver *A Performance Musical e o Gênero Feminino* (DOMENICI, 2013) para o paralelo que existe entre os papéis de compositor e de intérprete e o código social de conduta para marido e mulher no casamento burguês do século XIX.

interesse na popularização delas; 2) um conjunto de usos que ocorre nas obras musicais consideradas originais, oriundo da forma como os compositores interagiram com a tradição e com o seu meio cultural. Começamos com o primeiro tipo de uso.

A queda no custo de produção de instrumentos, especialmente do piano, permite que a prática doméstica de música se propague. O desenvolvimento do piano como instrumento capaz de simular formações instrumentais fez com que muitas pessoas tivessem o primeiro contato com as novas músicas através de versões para piano a duas ou a quatro mãos. Emerge então um mercado de música para amadores que proporciona arranjos de músicas, especialmente dos temas favoritos de ópera (BURKHOLDER, 2001, p.40-43).

Os arranjos alimentavam também o repertório de pianistas profissionais, normalmente no formato de paráfrases virtuosísticas de árias famosas ou reunindo partes de uma ópera no desenvolvimento de uma peça. Entre 1830-70, as fantasias para piano baseadas em temas de ópera dominaram os programas de concerto e o gênero só saiu do gosto na virada do século XX (SUTTONI, 2002). Como esse tema das transcrições para piano é central para este trabalho, ele será aprofundado a seguir neste capítulo.

Uma grande variedade de arranjos de partes de ópera e outros repertórios também era destinada a bandas de sopros e orquestras de dança, possuindo uma amplitude de abordagens que ia da transcrição literal à paráfrase livre. O *pot-pourri* era muito popular, tanto para piano quanto para esses conjuntos musicais, tratando-se de uma seleção de melodias de uma ou mais óperas (ou outro gênero) que eram agrupadas em uma mesma peça e conectadas por transições (BURKHOLDER, 2001, p.40).

A expansão da orquestra e de suas possibilidades de colorido sonoro no século XIX também incentivou a recriação de instrumentações para músicas do passado (BOYD, 2001). Isso já acontecia no século anterior e continuou até ser deixada de lado na metade do século XX, com o surgimento do interesse pela reconstrução da sonoridade da época da composição da peça.

O uso de música pré-existente que acontece nas músicas criadas como obras originais assume algumas características a partir desse período. O campo das fontes que passaram a influenciar os compositores se expandiu com o crescente interesse no nacionalismo, exotismo e historicismo. A emergência do cânone de repertório fez com que músicas contemporâneas fossem apresentadas lado a lado com músicas de outras épocas, expandindo para a história a possibilidade de fontes de empréstimo. Ao reviver o repertório de Bach e outros repertórios antigos, alguns estilos foram revisitados, assim

como os corais voltaram ser usados como material, como três das *Seis Sonatas* para órgão op.65 de Mendelssohn (1844–5) que incorporam corais, os prelúdios corais de Brahms (1896) e as fantasias corais de Max Reger (1898– 1900) (BURKHOLDER, 2001, p.39).

O interesse romântico na idealização da pessoa comum fez músicas regionais serem emprestadas ou terem seus estilos referenciados. Música considerada folclórica (seja por citação ou por evocação estilística) e melodias nacionais foram atrativas inclusive pelo poder programático: elas são capazes de evocar uma atmosfera e criar significados, seja ao referenciar o texto que a melodia da canção carrega, seja por causa do significado que essas músicas têm para a tradição ao serem emblemáticas. As melodias folclóricas têm um efeito nacionalista ou exótico, dependendo se o compositor está usando material de sua própria cultura ou de outra. No início do século foi mais comum o uso sem referência nacionalista, como o de Beethoven, que, assim como Haydn, empregou principalmente canções britânicas ou irlandesas. Liszt, por outro lado, utilizou tanto a música da sua terra, marcando a sua identidade cultural, quanto temas nacionais de diversos países da Europa nos quais tocou. Já compositores ativos no final do século XIX se concentraram em canções ou referências estilísticas da sua própria nação, como Smetana, Dvořák e Janáček da atual República Tcheca²⁹. É interessante notar que os compositores usaram empréstimos a partir de fontes musicais que estavam fora da prática musical hegemônica da época como forma de construir seus estilos e serem, paradoxalmente, originais ao criar uma música diferente a partir de um material emprestado (*Ibidem*, p.39-43).

Considerando o nacionalismo do século XIX, o uso de empréstimos foi muito presente, uma vez que tematizar o passado da nação e demonstrar a cultura popular são as principais estratégias para ser nacional. Além da possibilidade de usar um libreto nacionalista no caso das óperas, a música instrumental empregou estratégias como: 1) a utilização de melodias e danças com referências nacionais (normalmente acompanhadas de título e notas de programa que explicitam a referência), 2) a expressão de uma significação concreta (música programática) como o caso da suíte orquestral *Má vlast* de Smetana e 3) a utilização de formas que pudessem criar um fluxo de temas, melodias e evocações, o que inclui a suíte, a abertura enquanto forma autônoma, e a rapsódia. Ao

²⁹ Contudo, as características da música tcheca não se resumem ao uso de melodias folclóricas ou à evocação estilística, não podendo ser definidas somente por características musicais analiticamente identificadas. Essa música, como em outros estilos nacionais, é imbuída de uma sensibilidade compartilhada e autoproclamada entre compositores, manifestando-se em muitos casos como um “subtexto programático para obras musicais” (BECKERMAN, 1986).

passo que toda a Europa passou cada vez mais a compartilhar uma linguagem musical, um conjunto de ferramentas de criação e um sistema de gêneros musicais, a música de concerto foi se estabelecendo como uma série internacional de convenções. Nesse cenário, tanto a personalidade de um músico como celebridade quanto o status canônico da música clássica atraem o foco do interesse público e permitem que o compositor se torne, dentro desse sistema artístico transnacional, um porta-voz de sua nação em particular. Assim, paradoxalmente, a padronização internacional na música europeia abre espaço e dá projeção para as expressões nacionalistas com grande influência nos movimentos nacionalistas europeus de forma geral (LEERSSSEN, 2014).

Ainda no século XIX, compositores também retrabalharam suas músicas para adequá-las a novas circunstâncias ou para explorar o potencial ainda não realizado de certa ideia musical. Beethoven, por exemplo, usa uma melodia do movimento *Finale Allegretto* do ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* (As Criaturas de Prometeu, 1800–01), presente nos violoncelos e baixos, como o tema das *Variações Eroica* para piano (1802) e do movimento *Finale* da *Sinfonia “Eroica”* (1803); também retrabalha o Septeto op.20 no Trio op.38, o Quarteto op.133 (*Große Fuge*) no op.134 para piano a quatro mãos, entre outros³⁰. Carroll (1978, p.13) considera que as composições mais tardias deste compositor estão recheadas de “reminiscências” de composições anteriores que, embora em alguns casos possam não ser empréstimos conscientes, em outros passam dificilmente despercebidos, como a similaridade entre o movimento lento da Sonata Patética, op.13, com o movimento lento da Nona Sinfonia, op.125.³¹

Além disso, compositores usaram peças de antecessores como modelo para estruturar as suas próprias composições. Movimentos de sonatas tardias de Schubert usam como modelo sonatas de Beethoven (EDWARD, 1970); elementos da forma sonata de Schubert, por sua vez, se tornaram modelo para a forma sonata de Brahms no período de sua “primeira maturidade” (WEBSTER, 1978 e 1979); a *Quinta Sinfonia* de Beethoven foi um modelo para a *Segunda* e a *Quinta Sinfonia* de Mahler, tanto em termos de elementos musicais quanto de concepção da narrativa (BARRY, 1993).

³⁰ Conferir o Projeto *Beethovens Werkstatt*, que combina abordagens de crítica genética de texto e edição digital de música para examinar os processos composicionais na obra de Beethoven. “Módulo 2: Beethoven como arranjador de suas próprias obras (Modul 2: Beethoven als Bearbeiter eigener Werke)”: <https://beethovens-werkstatt.de/modul-2/>

³¹ Para um estudo focado no reuso de Beethoven de suas próprias obras, ver a tese *Beethoven's Re-uses of his Own Compositions, 1782-1826* (LUTES, 1975).

As variações desse período são comuns com temas originais, mas muitas variações continuaram sendo criadas com temas emprestados. Em muitos casos, se emprestou de músicos de períodos anteriores, com as variações para piano e orquestra (1827) de Chopin sobre “Là ci darem la mano” de Mozart, e as variações de Brahms sobre um tema de Haydn, op.52a para orquestra e op.52b para dois pianos (na verdade, um coral usado por Haydn). Contudo, há também empréstimos de músicos contemporâneos, como o *Improviso sobre um Tema de Clara Wieck* op.5 para piano de Schumann e dois conjuntos de variações de Brahms que usam temas de Schumann, op.9 para piano e op.23 para piano a quatro mãos. Brahms, por exemplo, escreveu variações durante toda a sua vida, sendo 9 variações como movimentos de composições instrumentais e 7 como conjuntos independentes. Destes últimos, 6 utilizam temas emprestados (SISMAN, 1990). No século XIX, há o desenvolvimento de formas mais complexas de variações, com uma preocupação com um uso desse gênero que não fosse superficial no tratamento dos materiais e na construção da estrutura formal. O olhar para o passado também revive as variações na forma de *passacaglia* ou *chaconne*, como as 32 variações em Dó menor de Beethoven (1806), duas composições de Liszt sobre a linha de baixo de Bach da Cantata BWV12 “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen”³² e o quarto movimento da Sinfonia no.4 em Mi menor, op.98 de Brahms (SISMAN, 2001).

A partir do século XX, os valores ligados ao conceito de obra musical como regulador da prática da música de concerto já estavam bem consolidados e o uso de empréstimo por compositores de concerto teve frequentemente a mesma motivação de antes: criar uma sonoridade nacional / regional ou evocar o passado. Além disso, formas tradicionais de uso de música pré-existente continuaram, tais como retrabalhar as próprias composições, criar a partir de modelos e escrever variações sobre temas emprestados. A grande diferença é que, enquanto as referências emprestadas durante o século XIX soavam exóticas em comparação ao estilo geral das peças, o crescente abismo entre os estilos pós-tonais dos compositores modernistas e as fontes folclóricas, populares ou de estilos anteriores fez com que o material emprestado, a partir de então, soasse como o elemento familiar (BURKHOLDER, 2001, p.43).

O grande interesse na música considerada folclórica durante o início do século fez com que grandes contribuições fossem feitas ao campo da etnomusicologia, com coletas e transcrições frequentemente auxiliadas por novas tecnologias. Bartók criou um enorme

³² *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Praeludium nach J. S. Bach* (1859) e *Variationen über das Motif von Bach* (1862).

arquivo na Hungria e a Folk-Song Society na Inglaterra incluiu compositores como Vaughan Williams e Holst. Do ponto de vista musicológico, é importante considerar, contudo, que esses músicos tinham um sistema de valores diferente daqueles das fontes coletadas, o que os fez representar essa música sob uma ótica alheia a ela: a da tradição ocidental de concerto. Apesar das grandes contribuições, os compositores viam as fontes regionais como um meio para a construção de estilos nacionalistas próprios, investindo em novas abordagens para retrabalhar os materiais para a música de concerto. Os métodos variam largamente, indo da citação direta à mais distante paráfrase (PEGG, 2001; BOYD, 2001; BURKHOLDER, 2001, p.43-44).

O compositor americano Charles Ives é emblemático desse período pela enorme presença de empréstimos em sua música e pela grande variedade de estratégias utilizadas. No que abrange toda a sua carreira, mais de duzentas peças ou movimentos incorporam músicas de outros compositores, representando mais de um terço de sua produção. Em suas obras, há tanto situações em que uma fonte musical é utilizada quanto situações em que há mais de vinte fontes, com empréstimos que compreendem um repertório variado com hinos, temas, canções patrióticas, marchas, toques de corneta, padrões de bateria, canções populares, melodias de violino (fiddle), canções e músicas de torcida universitários e peças clássicas de compositores de Bach a Debussy. Além das estratégias tradicionais como variação, arranjo, *setting*, paráfrase, *cantus firmus*, *medley*, *quodlibet* e citação programática, o compositor empregou estratégias inovadoras: a “forma cumulativa”, em que o tema citado surge no fim da peça em vez de ser apresentado no início e é precedido pelo desenvolvimento de seus motivos e variantes, fazendo que o tema seja o resultado e a culminação desses procedimentos; a “colagem”, em que uma mistura de citações e melodias parafraseadas é adicionada ao tecido musical, e o “*patchwork*”, em que fragmentos de melodias são costurados juntos, seja por paráfrase ou interpolação de material novo, técnica adaptada dos compositores da Tin Pan Alley (BURKHOLDER, 1995; BURKHOLDER, 2001, p.44-45).

Uma atitude de consciência do passado é um aspecto marcante desse período e resulta em diversas obras que referenciam ou incorporam músicas de séculos anteriores. O motivo B–A–C–H (B \flat , A, C, B \natural), por exemplo, o qual começa a ser usado por compositores no século XIX como Schumann, Liszt, Reger, Rimsky-Korsakov e outros,

é incorporado em séries dodecafônicas por Schoenberg, Webern, Piston e outros³³. Dessa forma, esse uso não é somente uma referência à fuga final inacabada da *Arte da Fuga*, mas a toda uma tradição de citações. Isso ilustra como compositores puderam afirmar ideias ao criar conexões com a história. Músicos ingleses, por exemplo, como Vaughan Williams e Britten, buscaram estabelecer uma música nacional distinta usando obras inglesas dos séculos XVI e XVII como temas³⁴ (BURKHOLDER, p.45).

Assim como no século anterior, compositores usaram obras de predecessores como modelo, voltando-se para obras temporalmente próximas ou distantes, como o caso de *Syrinx* de Debussy para *Density 21.5* de Varèse (BARON, 1982) ou do *Quarteto de Cordas em Lá menor D804* de Schubert para o primeiro movimento do *Quarteto de Cordas no.3* dodecafônico de Schoenberg (ROSEN, 1975, p.88-89). Citações programáticas também continuaram, como o uso de temas nacionais e melodias que carregam o significado do seu emprego original. Debussy, por exemplo, parafraseia a Marselhesa e cita o hino luterano *Ein feste Burg ist unser Gott* no segundo movimento de *En blanc et noir*, para dois pianos, construindo um simbolismo que remete ao conflito da Primeira Guerra Mundial (DUWE; BARROS, 2011).

Muitos compositores realizaram transcrições de obras do passado, como orquestrações de obras para órgão de Bach por Elgar, Henry Wood e Stokowski ou de Purcell por Britten. A orquestração que Ravel fez de *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky pode ser um exemplo em que a versão orquestral se tornou mais familiar do que o original para piano solo. Esses procedimentos de retrabalhar a música do passado se tornaram recomposições ao serem realizadas por músicos com estilos modernistas atonais, impondo uma estrutura pós-tonal ao modelo tonal:

A orquestração de Webern do *Ricercare* de seis partes da Oferta Musical de Bach (...) divide cada linha entre vários instrumentos para criar um efeito de pontilhismo ou Klangfarbenmelodie e destacar as relações de conjuntos atonais, bastante típico da música de Webern. Em "Monumentum pro Gesualdo" (1960), Stravinsky usou a instrumentação para fragmentar

³³ O tema continuou sendo empregado por outros compositores posteriormente, como Charles Koechlin, Luigi Dallapiccola, Krzysztof Penderecki, Alfred Schnittke, Jon Lord / Eberhard Schoener, Ron Nelson, Edino Krieger, entre outros.

³⁴ "(...) Vaughan Williams's Fantasia on a Theme by Thomas Tallis (1910) for strings and Britten's Young Person's Guide (Variations and Fugue on a Theme of Purcell, 1946) for orchestra; Britten's Nocturnal (1963) for guitar adapted cumulative form in presenting a series of variations that only gradually reveal their theme, a Dowland air stated in full at the end" (BURKHOLDER, 2001, p.45)

madrigais de Gesualdo em uma justaposição stravinskiana de grupos opostos caracterizados por diferentes timbres e áreas tonais³⁵ (BURKHOLDER, p.45).

Após a Segunda Guerra Mundial, alguns compositores se dedicaram a uma posição artística que rejeitava o passado e insistia no novo. Compositores seriais como Milton Babbitt e Pierre Boulez evitaram conexões com a história através de técnicas de composição autorreferenciais. As primeiras músicas com estratégias de aleatoriedade de John Cage também focaram a na experiência do momento presente e se distanciaram de materiais musicais familiares. Diante desse contexto, a reemergência da citação aberta que ocorreu em seguida foi vista como uma atitude nova e ousada, especialmente quando peças inteiras passaram a ser criadas com citações, em grande parte de repertório tonal (BURKHOLDER, 2001, p.46-47).

Apesar dos métodos variados que foram empregados e dos diferentes objetivos expressivos perseguidos, o uso de música pré-existente a partir dos anos 60 dramatizou, na maioria dos casos, a distância entre a estética, os idiomas e os procedimentos correntes, e aqueles da música do passado. O contraste entre o material emprestado e as formas para trabalhá-lo, que provocavam muitas vezes o estranhamento, ou a justaposição entre esses materiais musicais e outros muito diferentes, foram formas expressivas de criação capaz de comentar o caráter fragmentado e pluralístico da cultura e da música na era moderna, incluindo a performance de concerto que apresenta músicas de épocas muito distantes em um mesmo espetáculo. Foi também uma forma de reintroduzir o tonalismo sem abdicar dos novos processos criativos e abriu portas para um novo pluralismo de abordagens, indo do neo-romantismo ao minimalismo. Isso contrastou com o culto da originalidade, o hermetismo do serialismo e a ideologia do progresso musical (*Ibidem*, p.46-49).

Como exemplo, Peter Maxwell Davies utilizou cedo em sua carreira fontes de música antiga como cantos litúrgicos e música da Renascença inglesa. Na sua música, o material emprestado é distorcido e manipulado através de técnicas modernas, o que é característico desse período e enfatiza a distância do passado. O sexteto de sopros *Alma Redemptoris mater* (1957) foi baseado no canto litúrgico e na realização polifônica de John Dunstaple e um *In Nomine* de John Taverner foi usado em duas fantasias orquestrais (1962 e 1964) e na ópera sobre a vida de Taverner (1962-70) (*Ibidem*, p.47).

³⁵ “Webern's orchestration of the six-part ricercare from Bach's Musical Offering (...) divides each line among several instruments to create an effect of pointillism or Klangfarbenmelodie and to highlight atonal set relationships, all typical of Webern's music. In *Monumentum pro Gesualdo* (1960), Stravinsky used instrumentation to fragment Gesualdo madrigals into a Stravinskian juxtaposition of opposing groups characterized by different timbres and tonal areas.”

O terceiro movimento da Sinfonia (1968–9) de Luciano Berio é possivelmente o exemplo mais rico em termos de uso de música pré-existente. O compositor incorpora a maior parte do movimento *scherzo* da Segunda Sinfonia de Mahler, sobrepondo a ele comentários verbais amplificadas realizados por um ensemble de oito vozes e comentários musicais realizados pela grande orquestra. A continuidade do *scherzo* é mantida compasso a compasso, embora em alguns momentos ele desapareça brevemente ou certas partes da textura sejam omitidas. O texto sobreposto provém, na maior parte, do livro “O Inominável” (*The Unnamable*) de Samuel Beckett, um monólogo interior, denso e complexo, de um personagem indefinido. Mais de cem citações são entrelaçadas com o *scherzo*, conectando-se de alguma forma com Mahler ou com os textos falados. Obras do barroco aos anos 1960 são usadas, incluindo *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss, *La valse* de Ravel, *Wozzeck* de Berg, *La mer* de Debussy e o Primeiro Concerto de Brandenburgo de Bach³⁶. "Ambos, palavras e música sugerem um fluxo de consciência, à medida que as memórias de toda uma vida emergem e se dissipam" (GROUT; BURKHOLDER; PALISCA, 2019, p.952).

Alfred Schnittke é um compositor caracterizado por uma ideia de poli-estilismo e, em sua *Cadenza* (1977)³⁷ para o *Concerto para Violino* de Beethoven, ele cita cinco concertos para violino posteriores: de Brahms, os dois de Bartok, de Berg e o primeiro de Shostakovich (RAPAPORT, 2012)³⁸. Ao confrontar um concerto familiar com uma espécie de paradoxo histórico, ele questiona uma contradição presente na tradição de concerto: de um lado, há a identificação de cada obra com seu momento histórico e a insistência em uma pureza estilística e, de outro, o fato de que o repertório inclui obras de diferentes períodos lado a lado, abolindo a distância temporal que as separa. Além desses compositores, diversos outros podem ser citados pelo uso de empréstimos, incluindo George Rochberg, B.A. Zimmermann, Lukas Foss, Cage, Stockhausen, Mauricio Kagel, Tippett, Henze, Crumb, Schnebel, Schafer, Schat, Rzewski, Louis Andriessen e Holloway (BURKHOLDER, 2001, p.47-49).

Nas décadas de 1980 e 90 o uso de material emprestado foi trabalhado de forma mais integrada com a emergência do Neo-romantismo. Este diminuiu o abismo entre o estilo corrente e a música do passado, assim como entre a música de concerto e a música

³⁶ Em *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia* Osmond-Smith descreve de maneira detalhada, compasso a compasso, as obras utilizadas por Berio (OSMOND-SMITH, 1985, p.57-71).

³⁷ Difundida nos Estados Unidos por Gidon Kremer em 1982-3 (RAPAPORT, 2012).

³⁸ Aaron Rapaport analisa a presença desses concertos e de outros elementos nas cadências de Schnittke para o primeiro e terceiro movimentos (RAPAPORT, 2012).

popular. Os empréstimos representaram mais frequentemente uma mistura de estilos que uma disjunção (BURKHOLDER, 2001, p.49). Como exemplo, a *Sinfonia no. I* (1989) de John Corigliano utiliza alguns recursos de empréstimo para homenagear amigos e colegas mortos em decorrência da AIDS, especialmente o pianista Sheldon Shkolnik, a quem a sinfonia é dedicada. Para citar alguns procedimentos, Corigliano insere, em partes do primeiro movimento, um piano fora do palco tocando um tango de Albéniz (transcrito por Leopold Godowsky), que era uma música que Shkolnik tocava; no segundo movimento o compositor recria um movimento de uma composição sua anterior dedicada a outro amigo que havia falecido há poucos anos, Jack Romann; e o tema principal do terceiro movimento é retirado de uma improvisação gravada em 1962 pelo cellista Giulio Sorrentin com o compositor ao piano (BERGMAN, 2013). A *Low Symphony* (1992) de Philip Glass é baseada no álbum experimental de música pop *Low* (1977) de David Bowie em parceria com Brian Eno (essa parceria rendeu mais dois álbuns sobre os quais Glass também baseou outras duas sinfonias). *Der gerettete Alberich* (O Alberich resgatado), uma “Fantasia para Percussão Solo e Orquestra” (1997) de Christopher Rouse, é como uma sequência ou um epílogo instrumental para a ópera de Wagner, iniciando com uma citação dos últimos compassos de *Götterdämmerung* (O Crepúsculo dos Deuses) e desenvolvendo uma narrativa sugestiva que recorre a materiais temáticos da ópera (BAILEYSHEA, 2016).

Embora críticos a partir da década de 1960 tenham levantado questões sobre a autonomia da obra musical diante do extensivo uso de empréstimo musical pelas vanguardas do século XX, para Burkholder (2001, p.49), diante de uma perspectiva histórica, o conceito de obra musical autônoma é tão novo que esse movimento de retrabalhar a música pré-existente pode parecer um retorno à normalidade.

Por fim, durante o século XX, músicos de diferentes tradições populares também retrabalharam ou citaram composições da música clássica. Algumas canções da Tin Pan Alley eram abertamente sobre músicas clássicas; orquestras de ragtime arranjaram obras adaptando-as ao seu estilo; e, no jazz, o repertório de Ópera teve presença marcante tanto como citação em solos quanto em versões como as de Duke Ellington para banda de jazz sobre Tchaikovsky e Grieg em suas *Nutcracker Suite* e *Peer Gynt Suite*, de 1960 (*Ibidem*, p.53-54). No movimento do rock progressivo que discutiremos no próximo capítulo, quando uma explícita aproximação do rock com a música clássica foi almejada, Emerson, Lake and Palmer (EL&P) retrabalharam obras como *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky e *Fanfare for the Common Man* de Copland. Houve também versões disco

de obras clássicas, como a recriação do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Beethoven por Walter Murphy, intitulada *Fifth of Beethoven*, que atingiu enorme popularidade depois do seu lançamento em 1976 e foi incluída no filme *Saturday Night Fever*, lançado no ano seguinte. Já no ano de 1984, Malcolm McLaren lançou o álbum *Fans*, inteiramente dedicado a recriações de árias de ópera famosas, como *Carmen* de Bizet e *Madama Butterfly* de Puccini. Além desses, há diversos outros exemplos da presença da música clássica na música popular mais recente, como *Memories* de Maroon 5 sobre o *Cânone em Ré* de Pachelbel, composição que se insere na tradição da chaconne, o que, de certa maneira, acaba por inserir Maroon 5 nesta tradição também; ou *Alejandro* de Lady Gaga, que utiliza na introdução o início de *Csárdás* de Vittorio Monti, que já é uma composição baseada no folclore russo.

2.5 Transcrição para piano e recriação instrumental

O panorama histórico permite situar e entender melhor os diversos processos e estratégias de uso de música pré-existente. É possível observar que muitos deles estão intimamente ligados às necessidades de performance, em que as músicas são transformadas por meio de novos recursos performativos – sejam estilísticos ou instrumentais – e retrabalhadas segundo necessidades do contexto da apresentação e das aspirações para performance. Por outro lado, o reuso também é um recurso abrangente na criação de significados musicais, cumprindo um papel importante ao endereçar necessidades de expressão, de identificação artística e de comunicação com o público. Avançarei neste capítulo concentrando-me no engajamento artístico com o processo de recriação musical ao piano, refletindo sobre a tradição das transcrições para piano, que tem a sua maior força no século XIX.

Na transformação da prática musical, por volta de 1800, mesmo com a emergência do poder regulatório do conceito de obra musical, o empréstimo musical, como vimos, não deixou de ocorrer, mas as estratégias de amplo reuso do material existente passaram a ser vistas como um tipo de criação específica, que deriva de original e claramente se refere a ele. O piano, enquanto uma tecnologia musical em amplo desenvolvimento na época, foi um ponto de articulação das necessidades culturais, proporcionando a um público cada vez maior o contato com variados tipos de música. Isso se deu porque as características do instrumento favoreceram aos pianistas recriar e explorar os mais

variados repertórios, da música vocal à instrumental. Esse uso do piano foi particularmente significativo diante das mudanças sociais em curso, que promoveram a expansão do concerto público e do contato doméstico com música.

Nesse período, a música operística tinha um forte apelo popular e uma aura de glamour, mas geralmente não era acessível para uma grande parte do público. “Para muitas pessoas, na verdade, comparecer a uma ópera era difícil devido a considerações de viagem. Assim, o arranjo da ópera se tornava frequentemente o único formato no qual essas obras eram conhecidas”³⁹ (COLTON, 1992, p.12). Dessa maneira, uma enorme quantidade de versões para piano foi produzida e publicada nessa época para promover acesso a músicas que de outra forma muitas pessoas jamais ouviriam. Como vimos anteriormente, há basicamente dois tipos de recriações de músicas para piano: as voltadas para o consumo doméstico e o repertório dos solistas. O primeiro tipo é constituído de reduções simplificadas, acessíveis para que um público amplo pudesse ouvir as músicas em casa tocando-as ao piano (inclusive à quatro mãos), uma vez que era o instrumento doméstico mais popular. Vendidos em larga escala e cumprindo uma função análoga à das gravações, poderiam proporcionar ótimos pagamentos aos músicos que produziam esses arranjos. O segundo tipo é constituído por recriações virtuosísticas, em grande parte produzida para compor o repertório das performances dos próprios pianistas que as criaram. Nos aprofundaremos neste segundo tipo, que se alinha aos objetivos artísticos dessa pesquisa ligados à performance de concerto.

As recriações de música pré-existente realizadas por pianistas tinham espaço privilegiado no repertório de muitos desses músicos e podem ser divididas em dois grupos: as fantasias baseadas em ópera e as transcrições.

Uma forma inicial de música para piano baseada em ópera já existia em variações no período clássico, como as de Mozart sobre temas de Salieri, Paisiello e Gluck e as de Beethoven sobre temas de Dittersdorf, Grétry e Salieri. Contudo, a fantasia operística realmente emerge quando os músicos começam a selecionar dois ou mais temas de uma ópera e estilizá-los em composições com múltiplas seções, usando uma variedade de títulos que inclui: fantasia, capricho, pot-pourri, souvenirs, reminiscências, entre outros. Os maiores nomes dessa prática foram Sigismond Thalberg e Franz Liszt, mas diversos outros pianistas/compositores foram atuantes, como Carl Czerny, Friedrich Kalkbrenner, Henri Herz, Theodor Döhler e Karl Tausig (SUTTONI, 2002)

³⁹ “For many people, in fact, attending an opera at all was difficult due to travel considerations. Thus the opera arrangement often became the only format in which these works were known”.

Essas recriações normalmente tinham pouca relação com o caráter dramático da ópera, e o material emprestado era escolhido mais por seu apelo popular do que por sua capacidade de representar a ópera como um todo. “Muitas obras desse tipo tomaram a forma, favorecida por Thalberg, de uma introdução, seguida de uma apresentação de vários temas de maneira elaborada, e um final no qual os temas poderiam ser combinados”⁴⁰ (*ibidem*, p.1). Assim, a contribuição de Liszt para o gênero é significativa ao trazer um foco musical mais profundo para o gênero. Ele produziu em torno de cinquenta⁴¹ peças baseadas em ópera, especialmente para suas performances nos seus anos como concertista virtuose. Em suas criações mais desenvolvidas, sobre *Don Giovanni* de Mozart (S418), *Norma* de Bellini (S394) e *Robert le diable* de Meyerbeer (S413), Liszt “[deixou] de lado a seleção usual de temas não relacionados” e “apresentou uma escolha de material temático mais dramaticamente coerente, encapsulando, por assim dizer, a essência dramaturgica da ópera”⁴² (*ibidem*, p.2). Busoni faz uma descrição do tratamento geral dado por Liszt a esse tipo de peça musical:

As fantasias sobre óperas de Liszt, em geral, são construídas em três partes. A peça se inicia com uma introdução detalhada, solene ou produzindo uma atmosfera, seguida por um episódio lírico intermediário, a partir do qual uma ponte é apresentada, geralmente por meio de um episódio de modulação e aceleração (no qual os motivos anteriores e futuros aparecem) em direção ao Finale, que constitui um movimento de caráter mais animado⁴³ (BUSONI, 1957, p.92-93).

A fantasia para piano baseada em ópera continua uma longa tradição de uso de música pré-existente que valoriza a manipulação hábil do material e a criatividade das escolhas e recursos utilizados para recriar a música. É sobre esse tipo de critério que Busoni considera as fantasias de Liszt superiores: “pela escolha bem ponderada dos temas, pela organização sistemática de forma e contrastes, e pelo esforço para expandir e desenvolver os motivos que são escolhidos”⁴⁴ (BUSONI, 1957, p.92). O gênero de

⁴⁰ “Many works of the kind took the form, favoured by Thalberg, of an introduction, then a presentation of several themes in elaborated form, and a finale in which themes might be combined.”

⁴¹ Cerca de setenta para Philip Friedheim (FRIEDHEIM, 1962, p.83).

⁴² “Putting aside the usual selection of unrelated themes, he presented a more dramatically cogent choice of thematic material, encapsulating, as it were, the dramaturgical essence of the opera.”

⁴³ “Liszt’s opera fantasies in general are built up in three parts. The piece opens with a detailed introduction, solemn or atmosphere-producing, followed by a lyrical middle episode, from which a bridge is thrown, generally by a modulating, hastening episode (in which the earlier and the coming motives appear) to the Finale which constitutes a movement of more lively Character.”

⁴⁴ “Liszt’s well-bred opera fantasy is distinguishable from the plebeian pot-pourri by its well-considered choice of themes, by its systematic arrangement of form and contrasts, and by the effort to expand and fill out the motives which are chosen.”

fantasia tem uma relação importante com o gênero de variações, já centenário naquela época, inclusive com fantasias operísticas que se estruturam em variações com introdução e coda no século XIX, como as de Kalkbrenner sobre *Laci darem la Mano* (op.33, 1820) e sobre *La barcarolle* (op.176, cerca de 1845)⁴⁵. O valor atribuído a essas músicas é diferente do valor atribuído pela invenção e a originalidade, o que passa a ser cada vez mais dominante no século XIX. Por isso, é marcante que um gênero de performance instrumental represente uma forma de empréstimo musical tão relevante nesta época.

As transcrições, por outro lado, representam um desafio quanto a uma definição condizente com o emprego histórico do termo. Para avaliar a tradição das transcrições pianísticas precisamos considerar a forma como pesquisadores empregam esse conceito de maneira diferente e até oposta. De um lado, temos a ideia que reflete a noção moderna: “Tanto a performance quanto a transcrição têm a fidelidade às ideias musicais registradas pelo compositor como um de seus principais objetivos, e em ambos os casos, a realização desse objetivo exige o exercício de iniciativa criativa”⁴⁶ (DAVIES, 1988, p.6). Para Davies, a noção de fidelidade à obra permeia tanto a performance quanto a transcrição, revelando a força do conceito regulador de obra musical. Já em outro caso, temos o uso do termo transcrição como um conceito que tem pouca ou nenhuma diferença do conceito de arranjo, uma designação ampla de músicas para piano criadas a partir do material musical de outro compositor. No artigo intitulado *The Piano Transcriptions of Franz Liszt*, o autor afirma que o compositor tem “numerosos *arranjos* para piano de músicas de outros compositores” (grifo meu) e que “essas obras variam de transcrições literais, como na versão para teclado da abertura de ‘Oberon’ de Weber, até composições ostensivamente originais, como nas ‘Rapsódias Húngaras’ ”⁴⁷ (FRIEDHEIM, 1962, p.83). A ressalva de que “nenhuma distinção radical é feita entre transcrições literais e paráfrases”⁴⁸ (*ibidem*, p.84) é explicitada pelo autor, o que reforça o uso intercambiável de transcrição e arranjo no sentido de uma peça para piano criada a partir de música pré-existente.

⁴⁵ Ver lista de obras: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Friedrich_Wilhelm_Kalkbrenner

⁴⁶ “Both performance and transcription take faithfulness to the composer’s recorded musical ideas as one of their primary goals and in both cases the realization of this goal requires the exercise of creative initiative.”

⁴⁷ “Since these works range from literal transcriptions, as in the keyboard version of Weber’s Oberon overture, to ostensibly original compositions, as in the Hungarian rhapsodies, it is very hard to decide where copying ends and creativity.”

⁴⁸ “...(for the purposes of this article no radical distinction is made between literal transcriptions and paraphrases)...”

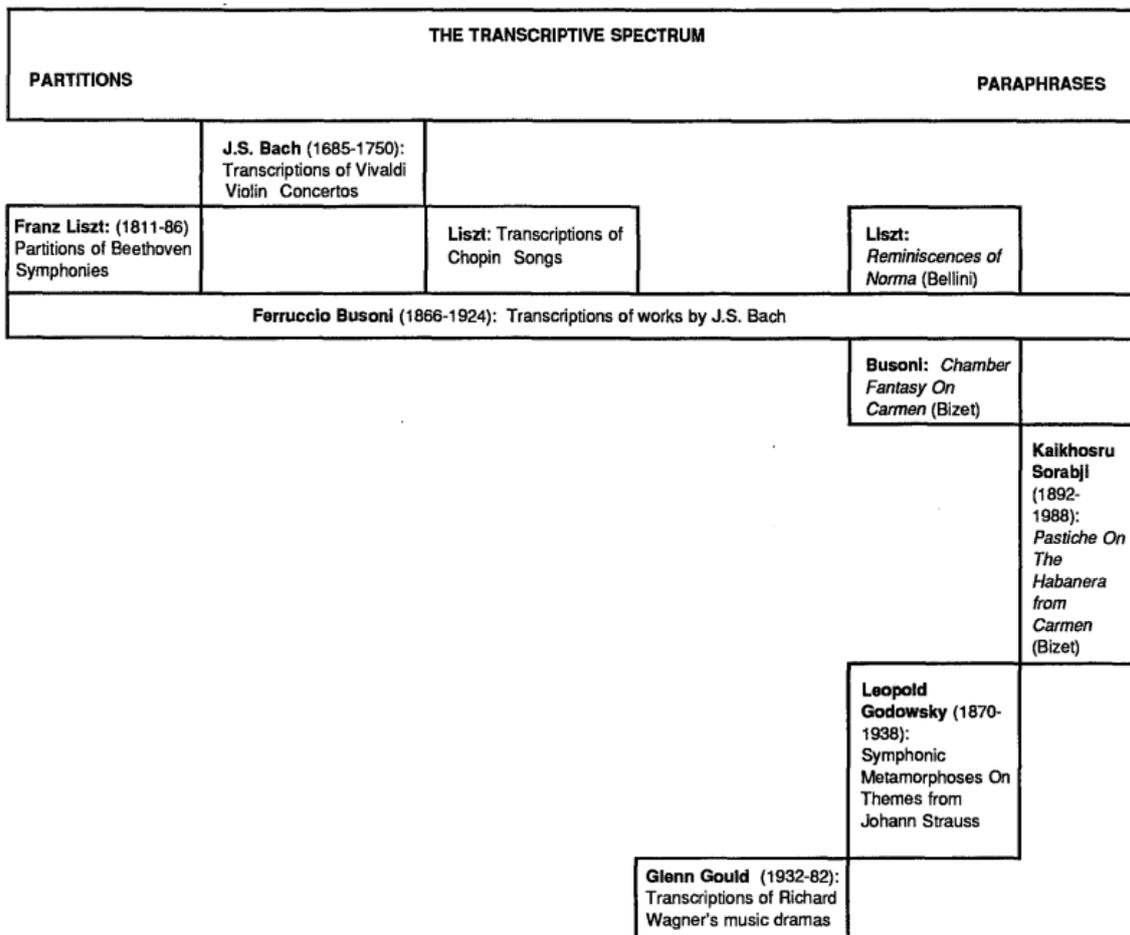


Figura 4 – Espectro de abordagens entendidas como transcrição desenvolvido por Colton (1992). Do mais fiel ao modelo (à esquerda) ao mais alterado (à direita).

Em outro trabalho, no qual são avaliadas as estratégias criativas em diferentes recriações para piano, a transcrição é entendida como um espectro de abordagens diferentes em relação à intensidade em que essas alteram o modelo. O trabalho defende a concepção de que a transcrição produz um tipo de interpretação ao imbuir a música recriada com um significado particular, como “um comentário sobre as ideias de um artista por meio da criatividade de outro artista, o que poderia ser descrito sucintamente como ‘música sobre música’”⁴⁹ (COLTON, 1992, p.iii). O grau no qual a obra original é alterada varia a cada caso, mesmo em transcrições de peças do mesmo tipo realizadas por um mesmo músico, havendo muitas gradações de abordagens entre a mais fiel, representada pela noção de *partition*, e a que mais altera o modelo, representada pela noção de *paráfrase*. O diagrama criado pelo autor e reproduzido aqui (Figura 4)

⁴⁹ “It is a commentary on one artist's ideas through the creativity of another artist in what might be described succinctly as ‘music about music’.”

exemplifica esse “espectro transcritivo” incluindo obras analisadas ou avaliadas no trabalho.

Não é claro se a equiparação de transcrição com fidelidade à obra original é uma característica da noção de transcrição no século XIX e na primeira parte do século XX, ou se o termo era utilizado para se referir a músicas recriadas para piano de forma geral. Contudo, podemos esperar que o conceito de transcrição tenha mudado ao acompanhar mudanças no próprio conceito de música. Desta forma, é esperado que a importância da fidelidade ao original tenha passado cada vez mais a permear o conceito de transcrição, pelo menos na visão da musicologia. Porém, permanece o seguinte desafio: a noção de fidelidade de uma transcrição dificilmente remeterá a uma mesma ideia em diferentes momentos históricos ou em diferentes visões criativas.

Referenciando as suas origens (que já abordamos na seção 2.4), o termo transcrição é provavelmente derivado do seu surgimento nas intabulações de música vocal, em que havia uma transferência de fato entre notações distintas, já que a música vocal era notada em um sistema de escrita e as tablaturas instrumentais representavam outro sistema. “ ‘In tabulaturam transferre’, transcrição em tablatura, era uma das práticas mais comuns entre os organistas do século XVI”⁵⁰, e essa prática forma um background histórico para transcrições posteriores de formações instrumentais para teclado, como as de concertos realizados por Bach (GÖLLNER, 1970, p.254). Nessas transcrições realizadas antes do surgimento do piano, a adaptação da música aos recursos instrumentais me parece ser uma noção tão ou mais importante que a correspondência precisa com o original, fazendo o termo remeter mais à ideia de transferência do que a de fidelidade. Em uma avaliação bastante sintética, as intabulações renascentistas ornamentavam a voz principal, criavam conexões melódicas entre as vozes e produziam variações sobre o material (BOYD, 2001; WOLFF, 2003; BROWN, 2001). De forma semelhante, nos citados concertos transcritos por Bach, a realização harmônica difere do modelo para priorizar desenhos próprios da escrita para teclado e novos elementos são adicionados, acrescentando figurações melódicas em algumas partes da música (COLTON, 1992, p.91-103)

No século XIX, a avaliação comparativa entre tipos de recriações produzidas por Liszt nos ajuda a compreender essa prática, uma vez que o pianista recriou um enorme número de músicas, incluindo diferentes tipos de repertório com graus variados de

⁵⁰ “ ‘In tabulaturam transferre’, transcription into tablature, was one of the most common practices among sixteenth-century organists.”

preservação do modelo. O conceito de *partition*, citado acima, remete a um tipo de transcrição específico no que diz respeito ao nível de detalhamento em que procura recriar o modelo de forma fiel, como ilustrado por Liszt em uma carta a Adolphe Pictet escrita em 1837:

Se não estou enganado, fui eu quem primeiro propôs um novo método de transcrição em minha grade de piano⁵¹ da *Symphonie fantastique*. Dediquei-me com o mesmo escrúpulo que teria ao traduzir um texto sagrado para transferir não apenas a estrutura musical da sinfonia, mas também seus efeitos detalhados e a multiplicidade de suas combinações instrumentais e rítmicas para o piano. (...) Chamei meu trabalho de *partition de piano* [piano score]⁵² para deixar claro minha intenção de seguir a orquestra passo a passo e de não dar a ela nenhum tratamento especial além da massa e variedade de seu som⁵³ (LISZT, 1989, p.46).

Nesse tipo de transcrição, Liszt se via aplicando um escrupuloso método sem precedentes ao seguir a orquestra passo a passo, como se estivesse “traduzindo um texto sagrado”, perseguindo o objetivo de capturar o som orquestral, em suas nuances, detalhes e “multiplicidade de combinações instrumentais e rítmicas”. Contudo, o método das *partition de piano* foi aplicado a um grupo bastante específico de obras: a *Sinfonia Fantástica* e as aberturas *Le roi Lear* e *Les francs-juges* de Berlioz; as 9 sinfonias de Beethoven; a abertura *Guillaume Tell* de Rossini; e as aberturas *Oberon*, *Der Freischütz* e *Jubel* de Weber. Se Liszt achou importante diferenciar a sua abordagem mais fiel ao modelo com um conceito específico, esse é um indício importante de que a noção de transcrição por si só não contemplava essa perspectiva.

É importante considerar, contudo, que caracterizar como literais as transcrições que se propõem fiéis ao original, e que são vistas desta forma, é um engano. O que pode parecer contraditório é que essa busca mobiliza soluções criativas e novas formas de manipulação do instrumento. A interconexão entre fidelidade e criatividade surge como uma das conclusões do trabalho de Kim (2019) e pode ser sintetizada por este trecho da autora:

⁵¹ Na tradução de Suttoni: “piano score”, que remete a “partition de piano” o que estou traduzindo como “grade de piano” uma vez que a ideia remete a uma grade orquestral completa reunida nas pautas do piano.

⁵² Colchete original que não traduzi para português.

⁵³ “If I am not mistaken, I am the one who first proposed a new method of transcription in my piano score of the *Symphonie fantastique*. I applied myself as scrupulously as if I were translating a sacred text to transferring, not only the symphony’s musical framework, but also its detailed effects and the multiplicity of its instrumental and rhythmic combinations to the piano. (...) I called my work a *partition de piano* [piano score] in order to make clear my intention of following the orchestra step by step and of giving it no special treatment beyond the mass and variety of its sound.” Traduzido para o inglês por Charles Suttoni.

Paradoxalmente, do processo de fazer a partitura para piano soar como a partitura orquestral modelo, emerge não apenas o ato estático do arranjador de replicar o original com precisão "fotográfica"; o que o torna bem-sucedido é o envolvimento dinâmico do arranjador em retrabalhar o original para oferecer soluções convincentes apropriadas para o novo meio. Uma investigação detalhada das transcrições de Liszt (...) demonstra que seu processo de transferência envolve, na verdade, vários tipos de modificações, retrabalhos e até transformações para entrelaçar as texturas orquestrais na partitura para piano e aproximar os efeitos e sonoridades orquestrais em termos pianísticos⁵⁴ (KIM, 2019, p.41).

Kim (2019) demonstra que, especialmente nesta abordagem de Liszt, as transcrições para piano do século XIX podem estar inseridas em um mesmo sistema de valores das artes reprodutivas através das diversas técnicas de gravura para impressão de obras consagradas. A Figura 5 traz o exemplo da gravura de Mona Lisa realizada por Luigi Calamatta, no qual podemos ver que o artista emprega diversos tipos, direções e densidades de cortes e pontos para recriar a imagem, em um projeto que durou quase 30 anos. Muito longe de serem consideradas meras imitações, as gravuras eram o resultado de uma atividade que impunha diversos desafios artísticos, demandando soluções técnicas e interpretativas na reprodução das obras, uma vez que dispunham de um meio o qual não pode reproduzir as cores de uma pintura nem a tridimensionalidade de uma escultura. O paralelo com as transcrições para piano é muito palpável, já que é comum compararmos os timbres instrumentais com cores na música. Nas palavras de Liszt, publicadas no prefácio das *partitions* da quinta e da sexta sinfonia de Beethoven: “Meu objetivo é alcançado quando faço o mesmo que o gravador [engraver] conhecedor e o tradutor cuidadoso, que conseguem captar o espírito de uma obra e, assim, contribuir para o reconhecimento dos grandes mestres e para o desenvolvimento de um senso de beleza”⁵⁵ (LISZT *apud* KIM, 2001, p.38). Portanto, as versões para piano seriam reproduções em preto e branco como a gravura, sem as cores, mas com infinitos níveis de luz e sombra. Essas atividades de recriação também eram avaliadas como tendo paralelos importantes com a tradução, em que a transmissão da essência do texto é o objetivo, e a adaptação

⁵⁴ “Paradoxically, from the process of making the piano score sound like the model orchestral score emerges not simply the arranger’s static act of replicating the original with “photographic” precision; what makes it successful is the arranger’s dynamic involvement in reworking the original to offer convincing solutions appropriate for the new medium. A detailed investigation of Liszt’s arrangements (...) demonstrates that his transferring process actually involves various kinds of modifications, reworkings, and even transformations in order to interweave the orchestral textures into the piano score and approximate the orchestral effects and sonorities in pianistic terms.”

⁵⁵ “My goal has been achieved when I have done the same as the knowledgeable engraver and the conscientious translator, who can grasp the spirit of a work and thus contribute to the recognition of the great masters and to developing a sense for beauty.”

literal pode representar uma versão ruim do original. Contudo, o artista que reproduz uma obra visual ou que transcreve uma composição musical para piano, necessariamente o faz transmitindo a sua própria visão do original e registra a sua própria experiência com este.



Figura 5 – Mona Lisa, gravura em cobre por Luigi Calamatta (1858) baseada em Leonardo da Vinci⁵⁶

No entanto, em outras peças publicadas como transcrições, especialmente canções, não há o mesmo tipo de abordagem. Se tomarmos como exemplo a comparação da Figura 6 entre a partitura de “Gretchen am Spinnrade. Lied von Fr. Schubert. Für das Piano-Forte übertragen von [transcrita por] Fr. Liszt.” (LISZT, 1995, n.8) com a partitura do modelo transcrito, vejo que duas conclusões são possíveis: ou Liszt não recria esse tipo de música com o mesmo grau de fidelidade que busca nas *partition*, ou encara esse tipo de música com uma noção diferente de fidelidade. Embora o pianista inicie a sua versão com o que podemos considerar uma reprodução bastante literal do original, em diversos momentos o material é bastante retrabalhado, o que garante inclusive a efetividade da transcrição como uma peça de piano solo.

Esse tipo de abordagem é recorrente nas transcrições de Liszt a partir de canções, com um exemplo trazido por Conlton na análise da transcrição da canção de Chopin *Moja Pieszczołka* (meu/minha querido/a), de um conjunto de seis transcrições de canções de Chopin por Liszt. De forma resumida, o autor identifica que é empregada uma estratégia de expansão e intensificação da música, com adição de notas à melodia, prolongações

⁵⁶ “Joconde, gravure sur cuivre de Luigi Calamatta (1858) d'après Léonard de Vinci.” Imagem inteira: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Joconde_de_Calamatta.jpg Imagem do detalhe da boca: <https://multiplodautore.com/2020/12/07/luigi-calamatta-mission-impossible-incidere-la-gioconda/>

melódicas cadenciais, floreios improvisatórios entre frases, alteração da figuração rítmica do acompanhamento, dobramento da melodia com terças e a recriação mais extensiva de momentos cruciais do texto poético (COLTON, 1992, p.104-121).

The image displays two musical staves for the piece 'Gretchen am Spinnrade'. The upper staff shows a piano accompaniment with a vocal line above it. The lyrics are 'ihn, und küs - - sen ihn, so wie ich'. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The lower staff shows a more rhythmic piano accompaniment with the same vocal line. Performance markings like 'ff' and 'legato molt' appassionato' are present.

Figura 6 – Gretchen am Spinnrade. Comparação entre os c.92-95 com o mestre trecho da transcrição de Liszt.

Contudo Liszt não emprega uma abordagem uniforme em relação à intensidade com que altera o modelo, mesmo entre obras do mesmo tipo e de um mesmo compositor como as canções de Schubert, em que podemos encontrar transcrições muito próximas ao modelo, como em *Die junge Nonne* e outras que são recriadas com estratégias mais comumente associadas às paráfrases operísticas, como em *Auf dem wasser zu singen* (COLTON, 1992, p.8). Mesmo entre as *partitions* há esse tipo de diferença: na transcrição da abertura de *Guillaume Tell* há passagens que se alinham mais com a ideia de fantasia por meio de candências e ornamentações virtuosísticas, praticamente ausentes nas *partitions* das sinfonias de Beethoven. Isso provavelmente ocorre para corresponder aos ideais de performance da ópera, já que seria esperado esse tipo de adição na performance de cantores. Ou seja, a fidelidade empregada por Liszt também consideraria que “uma sinfonia de Beethoven pode ser um 'texto sagrado', mas uma ópera de Rossini é uma plataforma para a performance da mesma forma que uma ária de Rossini é uma oportunidade para a soprano demonstrar suas habilidades e expressividade.”⁵⁷ (KIM, 2019, p.77). Assim, tanto músicas de um mesmo tipo, mas com materiais diferentes,

⁵⁷ “(...) A Beethoven symphony may be a “sacred text,” but a Rossini opera is a platform for performance in the same way that a Rossini aria is an opportunity for the soprano to show off her skills and expressivity.”

quanto músicas de gêneros diferentes, provocam variações significativas na forma de abordagem de Liszt como pianista arranjador.

Se há uma ideia de fidelidade sempre presente na transcrição, esta não se manifesta como uma abordagem unívoca e, tampouco, significa a transferência de nota por nota da peça original para a recriação. Usando como exemplo a *Chaconne* da *partita no.2* em Ré menor para violino de Bach, transcrita para piano por Busoni (comparação na Figura 7), é bastante razoável que o pianista inclua mais notas na harmonia, expanda o registro e faça dobramentos melódicos a fim de que a adaptação utilize adequadamente os recursos do piano moderno, tornando esse um espaço criativo que manifesta a interpretação do pianista arranjador. Para esta noção de fidelidade, quando “desvios em relação ao original são necessários como uma concessão ao meio de transcrição e/ou onde recriam de forma mais eficaz a experiência auditiva gerada pelo original, tais desvios podem tornar a transcrição mais autêntica, em vez de menos”⁵⁸ (DAVIES, 1988, p.9). Nessa perspectiva, é possível considerar alguns tipos de desvios com esse fim:

- Quando não é possível tocar todas as notas do original no piano e é necessário selecionar o que é mais importante, havendo a possibilidade de criar outro material que sugira o que estará ausente;
- Quando o mesmo efeito auditivo é mais bem recriado com a adição de novas notas como, por exemplo, dobramentos de oitava para representar um uníssono poderoso da orquestra;
- Quando, em outros casos, o efeito desejado é alcançado usando notas diferentes das utilizadas no original, como, por exemplo, uma figura de acompanhamento diferente que cumpra a mesma função;
- E, também, é concebível a ideia de que a impressão da performance do original seja recriada de forma melhor com a adição de material novo (DAVIES, 1988).

⁵⁸ “Where deviations from the original are necessary as a concession to the medium of transcription and/or where they re-create more effectively the aural experience generated by the original, such deviations might make the transcription more, rather than less, authentic.”

Ciaccona

Andante maestoso, ma non troppo lento

7

4 3 5

f sempre molto energico

12

sempre assai marcato

più *f*

Figura 7 – Comparação entre a partitura da Chaconne para violino de Bach e a transcrição para piano de Busoni.

Podemos ter uma perspectiva similar, também, em uma recriação do violino para o piano, nas considerações de Schumann sobre seus *Sechs Concert-Etuden komponiert nach Capricen von Paganini für Pianoforte*, que, embora não sejam transcrições, são considerados pelo compositor como muito próximos a Paganini, “(...) com exceção dos baixos, as partes intermediárias mais ricas, a harmonização mais cheia e o acabamento

mais suave das formas”⁵⁹, a ponto de que só recebeu um número de opus (op.10) por influência de seu editor. Schumann considerava que as composições de Paganini continham “muitas qualidades puras e preciosas” e, por isso, eram “dignas de serem firmemente estabelecidas no contexto mais rico exigido pelo pianoforte”⁶⁰ e, ao comparar com uma recriação anterior que havia feito dos mesmos caprichos (*Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini*, op.3), comenta a sua visão sobre as alterações necessárias para a recriação adequado ao novo meio e que contempla uma noção de reverência ao original:

(...) neste caso, eu me libertei de uma tradução muito próxima, e me esforcei para dar a impressão de uma composição original para piano, que, sem se separar da ideia poética original, havia esquecido sua origem no violino. Deve-se entender que, para realizar isso, fui obrigado a alterar e eliminar muitos elementos, especialmente em relação à harmonia e à forma, mas tudo foi feito com toda a consideração devida a um espírito tão honrado como o de Paganini⁶¹ (SCHUMANN, 1877, p.357-8)

Essas concepções enfatizam o caráter criativo e interpretativo da transcrição, impulsionada por algum tipo de noção de fidelidade, e sugerem a continuidade de uma noção que não coloca a imitação de um modelo e a criatividade em polos opostos. Para citar outro exemplo, se equiparássemos transcrição com literalidade ou transferência nota a nota, poderíamos à primeira vista avaliar que o caso a seguir (Figura 8) diverge consideravelmente do original, mas, enquanto o modelo do violino foi ampliado no exemplo anterior para condizer com uma peça para piano, neste outro caso, a escrita para piano é mais densa para evocar a presença sonora do órgão e de seus registros sonoros que se somam na construção do som do instrumento. Há a busca por recriar a impressão original do som da peça seguindo a ideia de que a percepção auditiva é recriada de forma melhor pela adição de notas.

⁵⁹ “(...) with the exception of the basses, the richer middle parts, the fuller harmonization, and the smoother finish of the forms.”

⁶⁰ “(...) his compositions contain many pure and precious qualities, worthy of being firmly fixed in the richer setting required by the piano forte.”

⁶¹ “(...) in this case I broke loose from a too closely imitative translation, and strove to give the impression of an original pianoforte composition, which, without separating itself from the original poetic idea, had forgotten its violin origin. It must be understood that, in order to accomplish this, I was obliged to alter and do away with much, especially in regard to harmony and form, but it was done with all the consideration due to such an honoured spirit as Paganini’s.”

Figura 8 – Partitura com dois trechos do Prelúdio e Fuga em Mi menor de Bach, BWV 533, com a comparação entre o original para órgão e a transcrição para piano na própria publicação.

A maneira como o músico inglês da virada do século XX, Evelyn Howard-Jones, manifesta uma definição de transcrição, em um artigo de 1935, reforça o seu caráter de recriação e sugere a importância que esse tipo de tradição interpretativa havia alcançado:

Arranjos eu chamaria de um tocar das notas em outro meio, transcrições uma recriação ou transformação com relação ao seu conteúdo imaginativo e criativo. O primeiro é como se alguém tocasse as Sonatas para Flauta de Bach no Violino ou as Sonatas para Violino de Grieg na Viola, fazendo os ajustes necessários para a mudança de meio; o segundo é exemplificado pelo 'Tristan Liebestod' de Liszt, uma recriação definitiva do material orquestral e vocal em uma nova peça (HOWARD-JONES, 1935, p.305).⁶²

Infelizmente, não fica claro o porquê da escolha de cada termo, mas transcrição é o que corresponde a recriação para o autor, o qual descreve a si mesmo como um “admirador da real arte da transcrição”. No decorrer do texto, fica claro que a distinção era relevante, pois havia um tipo de disputa estética em torno das escolhas de abordagem no âmbito da criação de transcrições para piano. Ao se referir ao “conteúdo imaginativo e criativo” que é recriado ou transformado em uma transcrição, o autor está argumentando que o pianista deve ter uma interpretação da essência da música para poder conceber uma peça para piano definida, usando os recursos apropriados que condizem com intenção artística contida na obra transcrita. Uma divergência interpretativa fica explícita quando ele faz críticas aos excessos presentes em transcrições que têm a “esperança vã” de fazer o piano soar como um órgão, como se o pianista estivesse se desculpando das deficiências

⁶² "Arrangements I would call a playing of the notes in another medium, transcriptions a recreation or making-over with regard to their imaginative and creative content. The first is as though one should play the Bach Flute Sonatas on the Violin or the Grieg Violin Sonatas on the Viola, making the necessary adjustments for the change in medium; the second is exemplified by the Liszt Tristan Liebestod, a definite re-making of the orchestral and vocal material into a new piece."

de seu instrumento ao tentar empregar todos os recursos possíveis para superá-las. Assim, o autor provavelmente não teria uma avaliação muito positiva da estratégia empregada no exemplo da Figura 8, já que acusa Busoni e Max Reger de ter essa abordagem carregada e elogia o emprego econômico de recursos por Eugen d'Albert que, na visão dele, teria insights mais marcantes em relação à essência da música e conceberia melhor as suas peças para piano. Independentemente da disputa em si, é interessante que tal preocupação estética com essa prática condiga com a visão do autor de que a arte das transcrições havia atingido um patamar do qual não seria removido e que ainda tinha um campo ilimitado para explorar.

Considerando essas reflexões sobre a tradição de transcrições para piano, a noção de fidelidade parece ser um ingrediente que se combina com outros: a interpretação do pianista sobre o original, a sua concepção de peça para piano, o seu estilo de performance pianística e as suas características musicais criativas. Já do ponto de vista da transcrição como gênero composicional, o que é comum nesta tradição não é o tipo ou grau de fidelidade empregado, já que isso diverge como vimos. A característica que parece mais geral e que diferencia a transcrição de outras formas usadas no século XIX, como a fantasia e as variações sobre uma ou mais partes de uma ópera, é que a transcrição é a recriação de uma música inteira (em uma instrumentação diferente da formação original); ou seja, mantendo todas as suas partes e preservando o desenho formal geral, mas sem que isso implique necessariamente na ausência de alterações ou acréscimos em variados graus. Em outras palavras, entre os exemplos de repertório que considerei (dentre os quais selecionei exemplos para este texto) a transcrição recria uma música, não o seu tema ou as suas partes mais marcantes. Nessa perspectiva, o que chamamos mais comumente de arranjo hoje em dia parece ter pouca diferença com o que era chamado de transcrição no século XIX. Contudo, encaro essa conclusão como uma hipótese, uma vez que não conheço trabalhos dedicados especificamente ao uso histórico desse termo para designar um gênero de peça musical.

Diferentemente do otimismo apresentado por Howard-Jones em 1935, a atividade de pianistas/compositores de recriar músicas para piano já estava em um processo de declínio. As fantasias operísticas em particular se tornaram um estilo desgastado no fim do século XIX e, além disso, muitas peças deixavam de ter interesse se a ópera não era mais conhecida e as novas óperas das quais a vitalidade do gênero dependia “normalmente careciam das melodias amplas e simples que se prestavam à elaboração

pianística”⁶³ (SUTTONI, 2002, p.2). Para as transcrições de forma mais geral, o surgimento da gravação pode ter uma participação importante no seu declínio, mas é mais provável que os valores ligados ao conceito de obra musical tenham uma importância ainda maior, já que atribuem uma noção de intocabilidade a obra musical e à partitura original do compositor por consequência. Nos dediquemos rapidamente a esses dois fatores.

Além da prática doméstica da música e do papel fundamental no repertório de pianistas profissionais, as versões orquestrais para piano tiveram papel importante na carreira de compositores do final do século XVIII às primeiras décadas do século XX, pois as reduções ou transcrições para piano (duas ou quatro mãos ou dois pianos a quatro ou oito mãos) foram meios importantes para a difusão das obras de compositores para o público. Diversos compositores trabalharam em versões de suas próprias composições, mas também em versões de outros, tanto como forma de ganhar a vida quanto com o objetivo de estudo, aprendendo com a obra dos mestres (ROBERGE, 1993).

No meio cultural vienense do final do século XIX e início do XX, músicos realizavam reduções de obras de seus professores, como Gustav Mahler, Alexander Zemlinsky, Arnold Schoenberg, Alban Berg e seus pupilos. As reduções para piano podem ser vistas como uma atividade que mantinha conectado um grupo de compositores ativos em um mesmo meio cultural. Além do valor prático de facilitar a performance com recursos reduzidos ou de facilitar ensaios, os arranjos ajudaram seus autores a se desenvolverem em novas técnicas de composição, tanto com a familiarização com a grande orquestra quanto com as novas técnicas de música atonal (ROBERGE, 1993, p.928).

As reduções para piano também tiveram um papel importante para o Renascimento Musical Francês da virada para o século XX, fazendo os compositores se tornarem mais conscientes do seu passado musical nacional. Projetos de publicação foram realizados trazendo obras de compositores do século XVIII, incluindo um projeto focado na edição de obras de Jean-Philippe Rameau, em que compositores como César Franck, Vincent d’Indy, Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, e Paul Dukas produziram reduções para piano (ROBERGE, 1993, p.928-9).

É bastante compreensível que a gravação tenha tornado obsoleta essa função da transcrição de substituir a versão original por ser mais acessível. Embora continuemos a

⁶³ “the new operas upon which its vitality depended typically lacked the broad, simple melodies that lent themselves to pianistic elaboration.”

usar transcrições para substituir a ausência de uma orquestra para ensaios, no ensino, e para viabilizar mais facilmente a performance de solistas, não recorremos mais a uma transcrição para escutar uma sinfonia, por exemplo. Contudo, essa característica por si só não precisaria diminuir o interesse na transcrição como uma forma de interpretação e, por isso, essa redução é mais bem explicada por uma noção mais consolidada na música de concerto que considera as obras musicais como entidades completas e intocáveis.

Já na época de Busoni, a composição original era altamente valorizada, sendo a novidade da ideia e do material musical considerados de suma importância para as obras musicais, de forma que os arranjos já não eram tão apreciados (KNYT, 2010, p.3). Tão cedo quanto 1895 e o pianista relata ter encontrado oposição para incluir transcrições no programa de um recital em Milão:

O Conselho da sociedade para a qual estou trabalhando é muito respeitado. 'Os Diretores são muito conscienciosos (dizem eles), e não permitem transcrições em seu programa. Portanto, fui obrigado a retirar a Abertura de Tannhäuser. Mas quando mencionei que a fuga de órgão de Bach também era uma transcrição, disseram que seria melhor não mencionar isso no programa... O que você acha de tudo isso, querida esposa?!' ⁶⁴ (BUSONI, 1975, p.12)

A mudança de concepção em relação à performance do piano de concerto também pode ser percebida na carreira do pianista Claudio Arrau, que em um período inicial de performances, entre 1916-31, apresentou uma série de transcrições, enquanto no período posterior, entre 1932-78, não há nenhuma transcrição nos seus concertos compilados por George Kehler no livro *The Piano in Concert*, somente variações (COLTON, 1992, p.60).

Assim, ao mesmo tempo em que é possível traçar a continuidade de uma tradição de pianistas arranjadores na música de concerto do século XIX até o século XXI, há uma diferença significativa em relação ao espaço que a atividade de recriar músicas para piano teve para as primeiras gerações de pianistas e para as gerações seguintes. Na Figura 9, enquanto os pianistas marcados em vermelho representam uma seleção dos mais representativos da época, os demais foram incluídos por dar continuidade a essa prática de alguma forma, mas poucos se dedicaram tanto a ela como seus antecessores. Pianistas como Busoni, d'Albert e Gosowsky são conhecidos por suas recriações, mas já estavam

⁶⁴ "The Board of the society for which I am dime is very highly esteemed. The Directors are very conscientious (so they say), and permit no transcriptions in their programme. I was obliged, therefore, to withdraw the Tannhauser Overture. But when I said that the Bach organ fugue was also a transcription they said it would be better not to mention that in the programme... What do you think of all this, dear wife?!" Milan, 5 December 1895.

nadando contra a corrente em suas épocas, e na produção dos demais (azul) se encontra uma quantidade bastante menor de arranjos. No grupo seguinte (amarelo), há Horowitz e Gould que são certamente mais conhecidos como performers intérpretes, mas também produziram as suas recriações, como as variações sobre Carmen de Bizet⁶⁵ do primeiro e transcrições de Wagner do segundo. Já Stevenson deixa claro a sua conexão com os pianistas arranjadores do século XIX ao criar *L'art nouveau de chant appliqué au piano*, em referência a Thalberg, e *Peter Grimes Fantasy*, sobre temas da ópera de Benjamin Britten. Gulda, que absorveu a linguagem do jazz em suas composições, também realizou recriações com as variações sobre *Light my Fire* (The Doors) e o arranjo do recitativo e ária das rosas de *Le Nozze di Figaro* (Mozart)⁶⁶. Earl Wild, associado ao jazz por suas diversas transcrições de Gershwin, também recriou músicas de outros compositores, como Rachmaninoff, Tchaikovsky e Chopin⁶⁷. No último grupo (verde), há conexões interessantes com a música popular: O'Riley gravou quatro álbuns com arranjos de músicas populares, dois da banda Radiohead, um de Nick Drake e outro de Elliot Smith; Hamelin criou um arranjo de *Tico-tico no Fubá* (Zequinha de Abreu)⁶⁸, além de recriações sobre a tradição clássica, com *Variations on a Theme of Paganini* e a *Toccata on "L'homme armé"*⁶⁹; Fazil Say criou as fantasias jazzísticas *Alla Turca Jazz* (Mozart) e *Paganini Jazz*⁷⁰, transcreveu a *passacaglia* BWV582 de Bach⁷¹, e a sua composição *Black Earth* é inspirada na canção popular da Turquia *Kara Toprak* (mesmo título: terra preta) de Aşık Veysel (1891-1973) e em elementos da música tradicional do país⁷²; por fim, Volodos e Naoumoff apresentam recriações que se concentram dentro da tradição de concerto: a produção do primeiro inclui uma paráfrase virtuosística também do *Rondo alla Turca* de Mozart, a transcrição da *Melodiya* (op.21 no.9) de Rachmaninoff, e as variações sobre um tema da ópera *Ruslan and Ludmilla* de Glinka; e produção do segundo, inclui a transcrição do *Requiem* (op.48) de Fauré⁷³ e de *Romeo and Juliet* de Tchaikovsky.

⁶⁵ <https://www.pianorarescores.com/archive/vladimir-horowitz-piano-transcriptions-scores/>

⁶⁶ https://www.youtube.com/watch?v=jti0u9_UdDA

⁶⁷ <https://earlwild.com/transcriptions/>

⁶⁸ <https://www.boosey.com/shop/prod/Abreu-Zequinha-de-Tico-Tico-No-Fuba-Virtuoso-Piano-Transcription-Series/919056>

⁶⁹ <https://www.marcandrehamelin.com/compositions>

⁷⁰ <https://fazilsay.com/works/>

⁷¹ <https://www.boosey.com/shop/prod/Bach-Johann-Sebastian-Passacaglia-Bwv582-Virtuoso-Piano-Transcription-Series/931688>

⁷² <https://fazilsay.com/product/black-earth/> e <https://www.schott-music.com/en/person/index/index/urlkey/fazl-say>

⁷³ <https://www.boosey.com/shop/prod/Faure-Gabriel-Requiem-op-48-piano/931682>

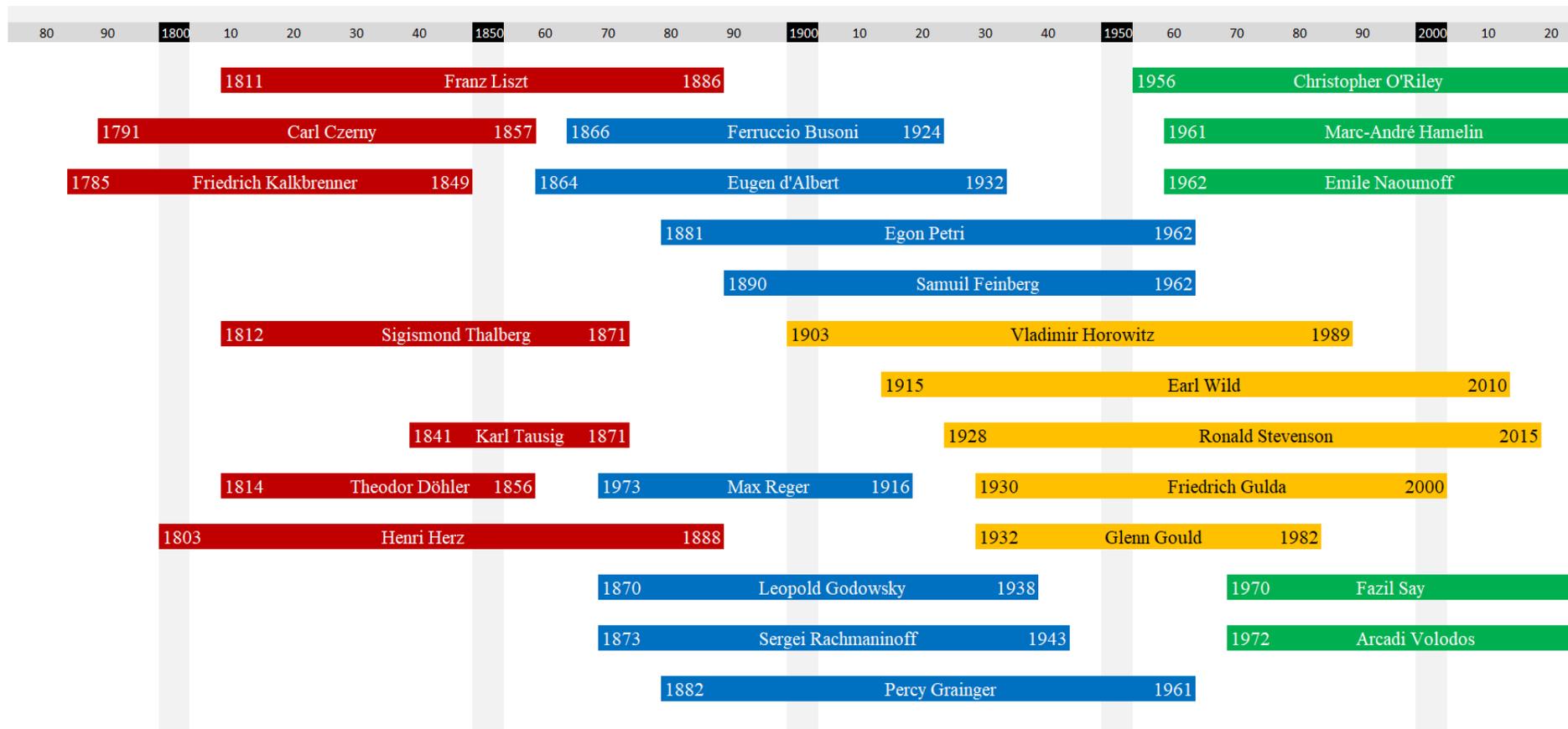


Figura 9 – Performers pianistas da tradição de recriar músicas como repertório de concerto.

Apesar de terem perdido espaço, os arranjos e recriações de forma geral foram centrais na prática pianística do século XIX, contribuindo para o desenvolvimento dos recursos deste instrumento e para criar a sua sonoridade. O desejo de capturar a sonoridade orquestral e a grande influência do canto impulsionaram os pianistas a criarem soluções texturais para abarcar a diversidade sonora desses outros meios e também contribuiu para a expansão das abordagens formais, principalmente no caso das fantasias e paráfrases (FRIEDHEIM, 1962). No decorrer do século XX, essa forma de criação deixou de ter a mesma relevância e a performance de concerto se concentrou na interpretação de obras clássicas, sendo o arranjo hoje muito mais comum na atuação de pianistas de jazz e de estilos populares como os da música brasileira. Assim, concluirei este capítulo discutindo o arranjo em favor do seu interesse como forma de interpretação musical.

2.6 Arranjo e interpretação musical

Retomando a reflexão que iniciou este capítulo, recriar músicas que já existem faz parte de como nos relacionamos com música. Da mesma forma que não deixamos de performar uma música apesar dela poder ter diversas gravações consagradas, o arranjo também não se torna um recurso obsoleto por causa do acesso muito maior que temos hoje às versões originais de uma composição. A característica mais interessante artisticamente de um arranjo não é o seu papel como substituto de um original, mas que ele representa a perspectiva de um artista sobre a obra de outro artista, revelando novas escutas e testando a plasticidade dessa obra. O arranjo tem a vantagem de discutir a obra musical em sua própria linguagem, lançando-a sob nova luz de maneira que não é possível fazer pelo uso das palavras (COLTON, 1992). No caso de uma música conhecida pelo ouvinte, a nova escuta da recriação joga e interage com a escuta já conhecida. Szendy exemplifica essa noção com uma experiência sua:

Uma das experiências auditivas mais fascinantes para mim é ouvir uma orquestração ou transcrição de uma obra que eu acredito conhecer bem. A Tocata e Fuga em Ré menor de Bach, por exemplo [orquestração de Stokowski]. (...) o que me fascina é a experiência única de ouvir tal arranjo: meu ouvido está constantemente alerta, dividido entre a orquestra real e o órgão imaginário que continua se sobrepondo como a sombra de uma memória.

Ouço, inseparavelmente, tanto o órgão oculto pela orquestra quanto a orquestra ocultada por um órgão fantasma⁷⁴ (SZENDY, 2008, p.36).

Szendy também descreve a sua escuta como uma experiência reveladora em que a música se apresenta com um novo equilíbrio, com novos pesos e levezas, filtrada pelos sons diferentes que a recriam. Em grande parte, tal impacto não me parece muito diferente daquele que causa em mim a escuta de performances reveladoras de músicas que pensava conhecer bem, com tempos, inflexões, nuances, ênfases e diversos outros atributos que moldam a música e renovam o seu significado. Assim, vejo o arranjo para piano como uma forma de interpretação musical, um tipo de performance que reconquista um espaço que passamos a considerar próprio da composição na tradição de concerto, mas que é uma criatividade exercida muitas vezes na prática instrumental, no contato e na exploração sonora do instrumento.

Uma distinção entre os usos de música pré-existente que ocorrem na composição e os usos que ocorrem na performance seria uma separação conceitualmente desafiadora, principalmente porque, historicamente, até começarmos a conceber a obra musical como uma unidade independente, a composição, de maneira geral, era uma ferramenta para o planejamento de uma performance. Porém, as tradições das transcrições e das variações são intimamente conectadas com a prática instrumental: tanto como meio de interpretação na performance de uma música em um determinado instrumento, quanto de exploração de um material existente através dos recursos próprios da manipulação instrumental. Em um certo sentido, músicos que criam arranjos para suas performances não estão criando composições separáveis de suas atuações como performers, isso só acontece a partir do momento em que a versão criada passa a ser performada também por outros músicos. O que torna um planejamento para uma performance uma nova peça, arranjo ou composição, é a sua continuidade como unidade reconhecível em outras performances e na atividade de outros músicos. E, nessa perspectiva, vejo que esse seria quase como um produto secundário da prática deste instrumentista/arranjador.

Os pianistas que fizeram arranjos das músicas apresentadas no meu terceiro recital de doutorado, os quais são objeto de investigação nesta pesquisa, recriaram músicas para

⁷⁴ “One of my most fascinating listening experiences is listening to an orchestration or transcription of a work that I think I know well. Bach’s Toccata and Fugue in D minor, for instance [Stokowski’s orchestration]. (...) what fascinates me is the unique experience of listening to such an arrangement: my ear is continually pricked up, torn between the actual orchestra and the imaginary organ that keeps superimposing itself like the shadow of a memory. I hear, inseparably, both the organ screened by the orchestra and the orchestra screened by a phantom organ.”

suas próprias performances. Seus arranjos são marcados por suas interpretações das músicas originais, bem como por suas características como performers. Isso nos remete novamente à perspectiva de Szendy (2008), que afirma que o arranjador é um músico que assina a sua interpretação na forma de uma música recriada. Tal visão se relaciona com a ideia de que o ato de alterar e transformar o modelo original “oferece comentários reveladores sobre muitos aspectos da composição, incluindo o conteúdo melódico, plano tonal, desenvolvimento temático, extensão, figuração rítmica e intensidade emocional da obra original” (COLTON, 1992, p.148). Acrescentaria, contudo, que o oposto é igualmente assertivo: o que não é alterado transmite uma mensagem interpretativa igualmente relevante. Retornando ao exemplo de Liszt, o fato do músico tratar gêneros musicais e músicas específicas com abordagens distintas é bastante eloquente sobre a sua interpretação. Ao buscar um tipo de transcrição que pudesse reproduzir todas as nuances originais de certas músicas orquestrais (e mais em Beethoven do que em Rossini), estava fazendo uma afirmação muito clara sobre a sua visão dessas obras. Mas também, de maneira distinta, fez alterações deliberadas dos modelos para interpretar a dramaticidade das canções e o som do canto, assim como empregou outros recursos para trazer a música de ópera para o piano. Cada elemento mantido ou alterado, cada tratamento que é dado ao material, toda melodia que é ornamentada, variada, desenvolvida, mantida igual, cada forma de representar uma estrutura harmônica, todos os elementos da recriação lançam uma nova sonoridade sobre o original.

No arranjo enquanto uma criação para a performance, a preservação ou alteração de elementos da obra original decorrem das adaptações necessárias ao novo meio e à sonoridade intencionada. Desta forma, esta atividade criativa transcende a suposta oposição entre a fidelidade e a criatividade.

Assim, chegamos ao que motiva essa pesquisa: o interesse na expressão ligada a atividade de recriar músicas através do piano. Este interesse é reforçado por esta trajetória teórica, a qual busca mostrar que arranjar para piano, concebido de forma ampla, é uma prática tradicional de séculos e corresponde a uma importante instância criativa/interpretativa da atuação do pianista. De forma análoga às transcrições e reduções para piano de óperas e obras sinfônicas que podiam ser ouvidas no ambiente doméstico, a recriação de músicas ao piano cumpre um papel de conectividade cultural no sentido de trazer para o universo da música de concerto músicas de outras vertentes. Assim como fizeram diversos pianistas e outros instrumentistas antes deles, que recriaram músicas oferecendo as suas perspectivas criativas sobre elas, o arranjo nesta pesquisa é explorado

como uma postura interpretativa diante do ambiente multicultural atual apoiado na conectividade, como forma de interagir com as culturas musicais que me influenciam. É também uma forma de posicionamento artístico contrário à separação rígida entre a composição e a performance. Nesse sentido, dá continuidade à relação fluída entre essas atividades, a qual caracterizou a prática de pianistas/arranjadores/compositores discutidos neste capítulo.

3. Música Clássica no Rock

Neste capítulo, será explorada a conexão entre a música clássica e o rock através do movimento do rock progressivo. Esse movimento musical foi caracterizado pelo uso sistemático de referências e elementos da música de concerto em suas criações. Na segunda parte, refletirei sobre o legado do rock progressivo em bandas mais recentes que me influenciaram diretamente. A seção final trará um panorama com pianistas que se dedicam a recriar músicas de rock no piano, realizando uma avaliação dos tipos de abordagem que encontramos. Esse levantamento ajudou na montagem do repertório desta pesquisa e no delineamento da proposta artística.

3.1 Resumo histórico e características

Iniciarei com um breve resumo sobre o surgimento e os primeiros desenvolvimentos do rock, para assim contextualizar a emergência do rock progressivo na transição da década de 60 para 70. Explorarei as principais características musicais desse estilo mostrando suas conexões com a música de concerto. Na sequência, refletirei sobre a influência desse movimento em algumas bandas mais recentes, as quais marcam a minha trajetória como sujeito dessa pesquisa artística. Na última parte, discorrerei sobre diversos pianistas e suas produções recriando músicas de rock.

Embora o rock seja geralmente classificado como um gênero musical, seu estudo revela que a sua emergência foi um fenômeno de transformação das formas de fazer música no mercado dos Estados Unidos, através da síntese de práticas periféricas com a *mainstream* da época. O rock surge no meio da década de 50 como Rock and Roll, gênero que reunia características do Rhythm and Blues, do Country, do Western e da música Pop. Contudo, aquilo que foi uma moda com grande apelo ao público jovem, se desenvolveu e se diversificou com enorme influência sobre o mundo (COVACH; FLORY, 2018). Mesmo estilos que hoje são caracterizados de forma bastante própria, como Soul, Funk ou Disco, e normalmente não são vistos como tipos de rock por sua autonomia ou distanciamento, se desenvolveram a partir do ambiente musical do rock e de suas misturas entre cenas culturais.

De certa maneira, o rock é um novo paradigma de consumo da música, destinado ao público jovem, reunindo estilos ouvidos por grupos sociais muito distintos e mudando

de vez o foco para a venda de fonogramas através dos discos, o que teve grande impacto para a música pop. Até aquele momento, o *mainstream* de *publishers* e *songwriters* estava concentrado em um mercado de partituras, que dependia da inter-relação entre bandas, cantores intérpretes e rádios para popularizar e vender as músicas. O rock estabeleceu um sistema em que o padrão passa a ser o de músicos que precisam de acordos com gravadoras para realizar as gravações, serem tocados nas rádios e com isso vender discos. (COVACH; FLORY, 2018)

Na década de 50, a sociedade estadunidense passava por transformações e conflitos em relação às noções sobre sexualidade e a discriminação histórica dos cidadãos afro-americanos. Havia uma cultura hegemônica que mantinha questões de sexualidade praticamente ausentes da programação de TV e que, somente naquela década, passava a testemunhar transformações institucionais contra a segregação racial, conquistadas pelo movimento de direitos civis. O Rock and Roll dizia respeito a essas duas questões, a primeira através de suas letras e danças consideradas libidinosas e a segunda através das características culturais afro-americanas trazidas para o público jovem em geral, inclusive para aqueles pertencentes a famílias que viam essa música como uma ameaça aos seus filhos e um risco a cultura e os valores estabelecidos (COVACH; FLORY, 2018).

Assim, essa música foi um ataque duplo ao mercado musical tradicional: tanto comercial quanto cultural. Os artistas se lançavam com selos independentes e eram representados por uma associação minoritária de direitos autorais, por isso, ao tomarem uma parte relevante do mercado, estavam ameaçando as grandes marcas do ramo. Esse conflito acabou provocando o escândalo da *payola* em 1959, com investigações políticas sobre o fato de promotores do Rock and Roll receberem pagamentos e presentes para tocar as músicas dos artistas. Essa prática não era uma exclusividade desse nicho e nem era necessariamente ilegal (embora, a fim de não infringir a regulação, precisasse ser anunciada ao vivo quando fosse um presente e declarada para os impostos quando fosse dinheiro), mas as investigações focaram em rádios que tocavam rock and roll, criando um discurso de que essa música, considerada crua e não refinada, só estava tendo espaço porque os selos independentes pagavam por ele. (COVACH; FLORY, 2018, p.105-9)

Nessa época, alguns anos após o seu surgimento, os principais artistas do Rock and Roll estavam fora do mercado⁷⁵ e, com o caso da *payola*, o estilo teve um grande

⁷⁵ Little Richard foi se dedicar a ordenação religiosa; Elvis havia sido recrutado para o exército; Jerry Lee Lewis estava envolvido no escândalo do seu casamento com uma prima de 13 anos; Buddy Holly havia

declínio no fim da década. Nos anos que se seguiram, as grandes companhias assumiram o controle da música popular estadunidense. Elas passaram a explorar esse novo mercado que havia surgido, produzindo música para jovens de classe média, mas sem ofender os pais deles. Quase todos no mercado estavam procurando o próximo grande sucesso que chamaria a atenção da cultura jovem, assim como o Elvis e os primeiros sucessos do rock and roll haviam feito, mas isso só foi acontecer em 1964 com os Beatles (COVACH; FLORY, 2018, p.105-12).

Na década de 60, a cultura jovem se apresentou mais forte do que jamais havia sido e os movimentos sociais se tornaram mais vigorosos, críticos e violentos. Muitos jovens suspeitavam das instituições e se colocaram contra a cultura estabelecida, tendo em vista o movimento racial de direitos civis, a crítica à participação na guerra do Vietnã, o crescimento do feminismo e a emergência da preocupação com o meio ambiente e com o direito do consumidor. Eram críticos à noção de ser “normal” e aos valores da época, buscando por novas abordagens da vida e da cultura (COVACH; FLORY, 2018, p.151-153, 250).

Assim, a cultura hippie emergiu como uma alternativa ao que estava sendo criticado. Ela propunha a busca de uma consciência elevada, com o uso de drogas para esse fim e com inspiração em tradições de espiritualidade asiática. A música psicodélica foi uma manifestação artística central para esse movimento. Ela surgiu em cenas regionais *undergrounds* nos anos 50 em Londres e São Francisco e já estava bem estabelecida no fim de 1965. Contudo, a partir do que é frequentemente referido como *Summer of Love*, em 1967, ela se torna *mainstream* na cultura popular (COVACH; FLORY, 2018, p.250-2).

Havia duas abordagens sobre a música psicodélica que refletiam a busca por uma consciência elevada: ela poderia ser a trilha sonora para a viagem (*trip*) proporcionada pelas drogas, intensificando a experiência com sons novos e não familiares, ou a música poderia ser a viagem em si. Com isso, muitos músicos se tornaram mais experimentais compondo, fazendo performances e gravando, e precisavam de músicas mais longas que o padrão de 2 ou 3 minutos da rádio AM dos anos 60. Tomando como exemplo os Beatles e os Beach Boy, depois de estarem consagrados no interesse dos jovens, as suas músicas se tornaram crescentemente complexas no decorrer da década: letras sobre temas mais sérios, uso mais amplo de instrumentos, linguagem harmônica mais inovadora, modelos

morrido em um acidente de avião; Chuck Berry havia sido acusado de transportar uma menor de idade entre estados com propósitos imorais (condenado em 1961) (COVACH; FLORY, 2018, p.105).

formais alterados ou abandonados e mais tempo de estúdio para gravar as faixas, as quais comumente não seriam reproduzíveis em performance pela complexidade dos recursos de estúdio utilizados. As bandas competiam entre si para alcançar inovações, o que resultou em uma série de faixas que exibe uma transformação no rock. Essa mudança foi da música destinada a ser dançada para uma música destinada a ser ouvida e apreciada com mais atenção e profundidade. E assim, conforme os experimentos se tornavam sucessos como singles ou álbuns, outras bandas também ganhavam mais liberdade criativa. (COVACH; FLORY, 2018, p.250-60).

No decorrer de sua trajetória, os Beatles passaram a desenvolver as suas músicas com grande ambição artística (p.165). Após o lançamento de *Revolver* em 1966, a banda abandonou as turnês e passou a se dedicar às gravações. Isso possibilitava uma enorme liberdade de criação sem a preocupação sobre a possibilidade de reproduzir as músicas criadas em performances ao vivo. Em 1967 eles lançaram o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* com uma ampla variedade estilística, reunindo *music hall* britânico, música indiana, música de câmara e rock and roll. O álbum também utiliza estratégias de criação da música de vanguarda da década de 60, como a aleatoriedade. Ele é considerado o primeiro álbum conceitual, em que as músicas se inter-relacionam e criam uma unidade artística, estabelecendo um novo foco no álbum em oposição ao foco no single (COVACH; FLORY, 2018, p.252-60).

Esse movimento cultural de jovens, especialmente brancos e de classe média que rejeitavam conscientemente o estilo de vida de seus pais na busca de caminhos experimentais, é chamado de contracultura. A cultura hippie, como manifestação desses anseios, estabeleceu uma cena musical que influenciou o surgimento de uma vertente do rock ativamente interessada em trazer elementos da música clássica para as suas músicas. O rock progressivo ou *art rock*, como ficou conhecido esse estilo que teve seu auge entre o fim dos anos 60 e a primeira metade dos 70, direcionou e potencializou a ambição criativa que emergiu nos anos anteriores (MACAN, 1997).

Além dos Beatles, outras bandas da psicodelia vinham utilizando conscientemente elementos retirados da música clássica. Um exemplo comumente referenciado é a faixa mais conhecida do Procol Harum, *A Whiter Shade of Pale* (1967), que utiliza materiais emprestados da *Ária da quarta corda* e da cantata *Wachet auf* de Bach (e pega emprestado também da canção *When a Man Loves a Woman* interpretada por Percy Sledge) (COVACH; FLORY, 2018, p.307).

Em novembro de 1967, a banda Moody Blues foi uma das primeiras a combinar música orquestral e rock em um álbum conceitual. *Days Of Future Passed* é um ciclo programático de canções com inserções orquestrais realizadas por um arranjador contratado e gravadas com a London Festival Orchestra. Enquanto álbum conceitual, Macan avalia:

Em comparação com o álbum *Sergeant Pepper*, os interlúdios instrumentais são mais longos e frequentes, e o material musical é recapitulado de maneira mais sutil em vários pontos do álbum; assim, a faixa de abertura de *Days of Future Passed*, "The Day Begins", é totalmente instrumental e antecipa o material temático das principais músicas do álbum⁷⁶ (MACAN, 1997, p.21).



Figura 10 – Álbuns com orquestra na ordem em que aparecem no texto.

Outros álbuns com orquestra foram lançados em seguida nessa época, como *Five Bridges* (1970) do The Nice, *Concerto for Orchestra and Group* (1970) do Deep Purple, e *Procol Harum Live: In Concert with the Edmonton Symphony Orchestra* (1972) do Procol Harum, e também no meio da década com *Caravan and the New Symphonia* (1973) do Caravan, *Scheherazade and Other Stories* (1975) do Renaissance e *Works* (1977) de Emerson, Lake & Palmer, além de gravações que criavam ensembles reunidos no processo de gravação, como *Time and a Word* (1970) do Yes e *Atom Heart Mother* (1970) do Pink Floyd. Embora gravações com orquestra chamassem a atenção da crítica para as bandas, os lançamentos não eram necessariamente grandes sucessos e raramente uma banda gravou mais de um álbum desse tipo. Foi muito mais comum as bandas usarem

⁷⁶ “Compared to *Sergeant Pepper*, instrumental interludes are longer and more frequent, and musical material is recapitulated more subtly at various points across the album; thus the opening cut of *Days of Future Passed*, "The Day Begins," is entirely instrumental, and forecasts the thematic material of the album's major songs.”

teclados, em grande parte inventados na década anterior, para reproduzir a coloração timbrística variada que caracteriza o som orquestral (MACAN, 1997).

A banda The Who também teve influência no desenvolvimento da ambição artística do final dos anos 60, embora não seja usualmente considerada uma banda de rock progressivo. Ela foi produzida por Kit Lambert (1935-81) que tinha familiaridade com as estruturas da música clássica por ser filho do compositor clássico britânico Constant Lambert (1905-51). Ele encorajou o guitarrista Pete Townshend a pegar ideias emprestadas da música clássica e, após experimentos de menor proporção, a banda lançou o álbum *Tommy* (1969), que faz uma crítica à superficialidade da espiritualidade hippie contando a estória de um menino cego, surdo e mudo que ganha iluminação espiritual jogando pinball. Uma variedade de materiais musicais temáticos é empregada de forma recorrente em momentos importantes do álbum, prática que ocorre comumente na ópera. Os lançamentos seguintes do The Who seguiram o modelo de *Tommy* com mais dois álbuns conceituais *Who's Next* (1971) e *Quadrophenia* (1973) (COVACH; FLORY, 2018, p.307-8).

Embora os Beatles, Moody Blues, Procol Harum e The Who sejam claras influências para o rock progressivo dos anos 70, foi o álbum *In the Court of the Crimson King* (1969) do King Crimson que estabeleceu o padrão estilístico para o rock progressivo. Conforme avaliam Covach e Flory, “King Crimson combinou, em um contexto de rock, aspectos mais pesados e dissonantes da música do século XX, elementos mais suaves e consonantes da música clássica do século XIX e uma influência do jazz moderno” (2018, p.308). Embora todas as grandes bandas de rock progressivo tenham lançado seus álbuns nessa época, o que inclui Jethro Tull em 1968, King Crimson, Yes, Genesis e Van der Graaf Generator em 1969, e Emerson, Lake and Palmer, Gentle Giant e Curved Air em 1970, esse álbum apresenta todos os principais elementos do gênero de rock progressivo em sua maturidade (MACAN, 1997, p.23).

Para analisar as características sonoras do rock progressivo, Macan elege quatro categorias: 1) a instrumentação e as cores timbrísticas, 2) as formas clássicas, 3) o virtuosismo e 4) a harmonia. Iniciando pela primeira categoria, o estilo utiliza tanto as sonoridades mais ásperas e distorcidas do rock quanto sons acústicos que ecoam estilos históricos, como música orquestral, música sacra renascentista e barroca, repertório de piano clássico e de violão, e música vocal medieval e renascentista, normalmente fazendo referência ao que é mais representativo desses repertórios. Como mencionado, orquestras foram incluídas em álbuns e shows, mas grande parte da diversidade timbrística ficou a

cargo dos tecladistas. Instrumentos elétricos como o órgão Hammond, o Mellotron, que toca sons pré-gravados em fita, e o sintetizador Moog foram muito usados, além do próprio piano e do órgão de igreja. A oposição entre a sonoridade eletrificada e a sonoridade acústica é elemento de construção de significado no progressivo, assim, além do violão como o paralelo acústico da guitarra, outros instrumentos também têm presença importante, como a flauta, o violino e instrumentos pré-modernos como o cravo, a flauta doce e o alaúde. É marcante também a utilização de arranjos vocais, seja com a presença de mais de um vocalista na banda ou empregando recursos de estúdio para realizá-los. Tanto construções homofônicas quanto polifônicas foram realizadas por algumas bandas como Gentle Giant, Yes e Caravan (MACAN, 1997, p.31-40).

Quanto à forma, o rock progressivo procura “combinar o senso de espaço e o escopo monumental da tradição clássica com a energia e o poder cru do rock” (MACAN, 1997, p.40). Muitos álbuns conceituais podem ser vistos como releituras do gênero ciclo de canções do século XIX, em que uma série de canções estão amarradas entre si por compartilharem um conceito ou um programa, de forma que haja uma conexão entre as letras e os materiais musicais, como a recorrência de ideias melódicas. Contudo, é provável que o rock progressivo seja mais comumente discutido e lembrado por músicas longas e com grandes seções instrumentais. Músicas com grandes solos instrumentais já ocorriam no rock psicodélico, buscando a sensação da suspensão contemplativa do fluxo do tempo associada ao ideário hippie. Assim, a associação com as formas clássicas foi uma estratégia para trazer uma sensação maior de organização, variedade e clímax em um estilo que buscava continuar explorando composições instrumentais ou seções instrumentais em canções. Além da suíte programática multimovimento, o poema sinfônico foi outro gênero que interessou particularmente os músicos. Ambas são estruturas longas que procuram transmitir ideias, histórias ou descrever um cenário, construídas com partes contrastantes que são coerentes entre si pelo uso de materiais melódicos transformados no decorrer da peça. Embora haja muitas músicas completamente instrumentais no estilo, a maior parte das peças longas de rock progressivo cria algo como um híbrido entre o ciclo de canções e a música instrumental programática, tanto com separação de faixas (ou movimentos) quanto em uma única faixa longa com várias seções (MACAN, 1997, p.40-5)

O legado de virtuosismo da música clássica também é importante para o rock progressivo. Macan faz a seguinte conexão a partir das figuras icônicas de Nicolo Paganini e Franz Liszt:

Após 1920, o jazz absorveu toda a tradição do virtuose romântico; a partir daqui, a tradição passou para o rhythm-and-blues e, finalmente, para a música psicodélica, que testemunhou o surgimento não apenas de guitarristas virtuosos (Jimi Hendrix, Eric Clapton, Jimmy Page, Jeff Beck), mas também de baixistas virtuosos (Jack Bruce) e bateristas (Ginger Baker). Em todas essas músicas, a virtuosidade desempenhou a mesma função geral: o solista assume o papel de herói romântico, o individualista destemido cujas proezas virtuosas modelam uma fuga das restrições sociais (representadas pela orquestra na música do século XIX e pela seção rítmica no jazz e no blues)⁷⁷ (MACAN, 1997, p.46).

Muitas bandas de rock progressivo dedicaram partes generosas de seus álbuns para solos longos de tecladistas, guitarristas, outros instrumentos solistas ou até mesmo baixistas e bateristas. Quanto bem costurados na música e não estendidos demais, como também acontecia, os solos têm o poder de criar momentos de verdadeiro êxtase e excitação. O tecladista Keith Emerson é possivelmente o exemplo mais emblemático do tipo de solista do rock progressivo, personificando um modelo de instrumentista virtuose com treinamento clássico que também tem alguma experiência com jazz. Emerson recebeu instrução de música clássica quando criança e na adolescência se interessou por jazz, trabalhando com um grupo de blues no meio dos anos 1960. Já no primeiro álbum do The Nice, *The Thoughts of Emerlist Davjack* (gravado no fim de 1967 e início 1968), seus solos são concebidos de forma cuidadosa, repleto de passagens muito rápidas e com um planejamento de longo alcance não usual para as bandas pré-progressivo. De maneira similar, guitarristas virtuosos do progressivo como Robert Fripp (King Crimson), Steve Howe (Yes) e Jan Akkerman (Focus) foram influenciados pela música clássica para violão e por estilos de guitarra jazz como o de Barney Kessel. Além disso, o estilo testemunhou a ascensão de virtuosos baixistas (sendo o Chris Squire do Yes o mais influente) e bateristas (Carl Palmer do ELP, Bill Bruford e Guy Evans do Van der Graaf Generator podem ser considerados os melhores e foram influenciados por técnicas de percussão clássica e pela bateria do jazz) (MACAN, 1997, p.46-7).

Além desse virtuosismo do solista, outras formas de virtuosismo musical foram importantes para o rock progressivo. É bastante característico do estilo o apreço por métricas não usuais, como métricas assimétricas (com agrupamentos de tempos com

⁷⁷ “After 1920, jazz absorbed the whole tradition of the Romantic virtuoso; from here the tradition passed on into rhythm-and-blues, and finally to psychedelic music, which witnessed the rise not only of virtuoso guitarists (Jimi Hendrix, Eric Clapton, Jimmy Page, Jeff Beck), but also virtuoso bass guitarists (Jack Bruce) and drummers (Ginger Baker). In all of these musics, virtuosity has served the same general function: the soloist takes on the role of Romantic hero, the fearless individualist whose virtuoso exploits model an escape from social constraints (represented by the orchestra in nineteenth-century music, and by the rhythm section in jazz and the blues).”

quantidades diferentes de divisões) e por mudanças de métrica. Esse tipo de elemento foi introduzido na música de concerto europeia no final do século XIX e início do século XX por compositores como Musorgsky, Rimsky-Korsakov, Stravinsky e Bartok, os quais foram largamente influenciados por canções consideradas folclóricas de culturas do leste europeu. Esse tipo de recurso rítmico foi introduzido de forma sistemática pela primeira vez na música popular estadunidense nos anos 1960, pelo pianista de jazz e compositor Dave Brubeck. A mudança de métrica aparece em algumas músicas dos Beatles a partir da metade da década, mas foi no rock progressivo que as métricas não usuais e as mudanças de métrica foram mais exploradas de forma sistemática no âmbito dos estilos de música popular (MACAN, 1997, p.47-9).

O uso de ritmos sincopados e a polirritmia também foram recursos expressivos muito usados no progressivo. Para Macan, a questão rítmica dessa música pode ser sintetizada da seguinte maneira:

A rítmica prototípica do rock progressivo pode, de fato, ser considerada uma fusão entre o ritmo constante e os ritmos sincopados da música popular afro-americana (especialmente jazz) e as métricas assimétricas e alternadas da música folclórica europeia, mediada pela música de compositores nacionalistas do século XX (...) ⁷⁸ (MACAN, 1997, p.49).

Também foi importante para os músicos do progressivo o que pode ser chamado de “virtuosismo composicional”, em que o próprio manejo de formas longas explorando um ecletismo estilístico e sustentando um plano conceitual é um desafio criativo. Muitos grupos aprofundaram seus recursos utilizando estratégias polifônicas baseadas em formas arcaicas como o cânone e a fuga, e algumas bandas como Gentle Giants também experimentaram com tipos mais modernos de textura polifônica, a partir de compositores como Stravinsky e Holst (MACAN, 1997, p.49-50).

Um tipo final de virtuosismo está no uso do estado da arte em termos de tecnologia musical, utilizando e popularizando o que havia de mais avançado quanto aos teclados eletrônicos e às técnicas de gravação e produção sonora. Conforme Macan, “[a] qualidade da produção dos álbuns das bandas de rock progressivo mais conhecidas foi de última geração; durante anos, o álbum de estreia do ELP, com título homônimo, e o *Dark Side*

⁷⁸ “The prototypical progressive rock rhythm can in fact be regarded as a fusion of the steady beat and syncopated rhythms of African-American popular music (especially jazz) and the asymmetrical and shifting meters of European folk music, mediated through the music of twentieth-century nationalist composers (...)”

of the Moon do Pink Floyd foram usados para testar sistemas estéreo” (MACAN, 1997, p.50).

A quarta e última categoria escolhida por Macan para caracterizar o som do rock progressivo é a harmonia. O modalismo é uma característica importante para o estilo e as estruturas de blues ficam muito mais diluídas no progressivo do que em formas de rock anteriores. O autor vê uma grande influência do “folk revival” dos anos 1960 nessa característica. Esse movimento fazia um protesto contra as tendências despersonalizantes da sociedade moderna, representando um olhar nostálgico para uma simplicidade idealizada de um passado pré-industrial. Musicalmente, o modalismo também aponta a influência do legado de compositores do século XX ingleses e nacionalistas do leste europeu (MACAN, 1997, p.51-55).

As bandas de rock progressivo evitaram a sintaxe harmônica tonal e suas características de hierarquização, funcionalidade e direcionalidade dos acordes. A harmonia modal foi usada nesse sentido tanto em momentos de ritmo harmônico estático, com uma levada ou um padrão de ostinato sob um solo, quanto em momentos de rápida sucessão de acordes deslizando de uma região harmônica para outra (já que não há necessariamente um pensamento no centro tonal). Uma grande parte dos acordes usados são tríades básicas e os acordes de segunda ou quarta suspensa também têm um lugar importante pelo potencial de diluir a direcionalidade tonal. Acordes dominantes são pouco empregados, sendo mais comuns os acordes maiores com sétima maior e menores com sétima menor (MACAN, 1997, p.51-55).

Além de recursos já presentes de alguma maneira na música popular da época, o rock progressivo foi influenciado por compositores do século XX como Bela Bartok, Igor Stravinsky e Gustav Holst no uso de técnicas harmônicas mais avançadas historicamente. Isso permitiu as bandas experimentarem com modos exóticos, politríades, harmonia quartal, harmonia de tons inteiros, e bitonalidade (MACAN, 1997, p.51-55).

A música de concerto também esteve presente no rock progressivo com arranjos de obras clássicas, sendo as recriações do grupo Emerson, Lake and Palmer as mais famosas. Em 1971, o grupo lançou o álbum *Pictures at an Exhibition*, gravado ao vivo, que recria grande parte da composição de Mussorgsky e inclui partes novas (novos movimentos). O álbum também inclui um arranjo da música *Nut Rocker*, que é uma versão do grupo B. Bumble and the Stingers da marcha do ballet *O Quebra-Nozes* de Tchaikovsky. No *Brain Salad Surgery*, álbum de 1973, a banda recria a *Toccata* do quarto movimento do Concerto para Piano no.1 de Ginastera e no Works Volume 1, de 1977, há

arranjos de *Fanfare for the Common Man* de Copland, em uma versão estendida com solos; da Invenção em Ré menor de Bach; e do segundo movimento da *Scythian Suite*, op.20 de Prokofiev, “The Enemy God Dances with the Black Spirits”. Este álbum também conta com a gravação do Concerto para Piano no.1 composto e tocado por Keith Emerson e orquestrado por John Mayer, que regeu a London Philharmonic Orchestra⁷⁹. A obra emprega instrumentação clássica, é uma composição de concerto criada por um músico de rock.

O rock progressivo também teve intersecções com o jazz. A própria formação de muitos músicos de rock foi influenciada por músicos de jazz: ao passo que o rock se tornava um estilo cada vez mais ambicioso e os instrumentistas focavam em alcançar maestria técnica, o jazz oferecia como modelo diversos performers extremamente habilidosos, como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, John Coltrane, e Art Tatum, que estabeleciam padrões elevados com suas conquistas técnicas e estéticas. Os músicos de jazz também estavam envolvidos na música popular há anos, atuando em gravações da música pop com um alto grau de profissionalismo que serviu de modelo para muitos aspirantes a músico de rock (COVACH; FLORY, 2018, p.316-7).

Miles Davis, que já era uma das figuras mais importantes do jazz no final dos anos 60, começou a notar que as *jams* estendidas do Cream e Hendrix eram muito similares ao que os performers de jazz faziam. Como forma de criar um estilo que atingisse um público maior, ele começou a experimentar performances e gravações com músicos que ele considerava que poderiam fazer uma fusão entre o rock e o jazz, incluindo o guitarrista John McLaughlin, os tecladistas Joseph Zawinul, Chick Corea, e Herbie Hancock, e o saxofonista Wayne Shorter. O álbum *Bitches Brew*, de 1970, é o resultado mais famoso desses experimentos, introduzindo o jazz-rock fusion à audiência de rock. Esses músicos que tocaram com Davis formaram seus próprios grupos posteriormente, John McLaughlin formou a Mahavishnu Orchestra; Herbie Hancock lançou o álbum *Head Hunters* (1974); Chick Corea formou a band Return to Forever; e Shorter and Zawinul formaram o Weather Report. Comparativamente ao público e às vendas típicos do jazz, esses grupos foram muito populares, fazendo a música instrumental atingir um sucesso comercial que não era visto desde a época das big bands (COVACH; FLORY, 2018, p.317).

Em termos da sonoridade e dos materiais explorados, há muitas intersecções entre os grupos de rock progressivo e os de jazz fusion, sendo que os cruzamentos mais notáveis

⁷⁹ <https://www.discogs.com/release/5376042-Emerson-Lake-Palmer-Works-Volume-1>

ocorrem em *Romantic Warrior* (1976) do Return to Forever (jazz fusion), que soa como rock progressivo, e o *Islands* (1971) do King Crimson (rock progressivo), que soa como jazz fusion. Na sua pesquisa, Blunk (2020) aponta diversas similaridades musicais de um gênero para o outro em músicas de artistas do jazz fusion: Return to Forever, Mahavishnu Orchestra, Miles Davis, e Tony Williams Lifetime; e do rock progressivo: Yes, Gentle Giant, King Crimson, e Soft Machine.

O rock progressivo e o jazz fusion partem de bases diferentes, mas compartilham influências com raízes na música psicodélica e na subcultura hippie. Ambos se inspiram em Jimi Hendrix, incorporaram aspectos de compositores clássicos modernos da época (como Bartok ou Stravinsky), valorizaram a virtuosidade instrumental e composicional, exploraram densidade e complexidade rítmicas e utilizaram numerosos instrumentos eletrônicos. Apesar disso, os gêneros são distintos entre si. De forma geral, o fusion tem mais improvisação e o progressivo tem mais arranjo instrumental virtuosístico, mas nenhuma dessas características é exclusiva de um ou de outro. Assim como esta diferença, a maior distinção entre eles pode estar na frequência em que certos elementos musicais ocorrem em vez da presença ou ausência deles. Além disso, ambos se aventuram bastante um no outro, cruzando a fronteira entre estilos (BLUNK, 2020).

3.2 Rock progressivo e influência pessoal

A influência da música clássica no rock já não poderia ser considerada uma novidade na primeira década dos anos 2000, mas, olhando em retrospectiva, percebo que ela esteve mais presente do que notara na música que me influenciou nos anos em que escolhi a carreira musical. Bandas como a brasileira Angra e a estadunidense Dream Theater, que lançaram seus primeiros álbuns em 1993 e 1989 respectivamente, são carregadas de elementos que caracterizaram bandas de rock progressivo enquanto o primeiro movimento que trouxe a música clássica para o rock de forma sistemática. Assim, direciono o tema da influência da música clássica no rock para bandas mais recentes por dois motivos: o primeiro é para amarrar essa história com a minha história artística; e o segundo é para argumentar que, embora o arco de atividade das bandas de rock progressivo tenha sido intenso, mas pouco duradouro, com as principais bandas mudando o estilo para uma abordagem mais pop com o avançar da década de 70, elas consolidaram um intercâmbio entre práticas musicais com longa repercussão.

O Angra é uma banda que costuma ser classificada como metal melódico (ou *power metal*) e não tão comumente como rock ou metal progressivo. É certamente uma banda de heavy metal, mas carrega claros elementos que remetem à música clássica, assim como as bandas de rock progressivo ou *art rock* dos anos 70. Contudo, essa característica fica clara no release da banda citado por Jardim Junior (2005, p.11): “banda de heavy metal com influências clássicas”, texto que se transformou em algo um pouco diferente, mas sem sair deste campo, quando lemos no release de 2022: “uma referência musical por seus interlúdios sinfônicos, instrumental altamente técnico e pela alquimia do metal com elementos regionais brasileiros (...)”, com merecida ênfase na presença da música brasileira.

Não é o caso de apontar para um equívoco de classificação, já que a adição de uma sonoridade orquestral é uma característica das bandas de metal melódico, que surgiram principalmente na Alemanha. Contudo, para mim, o Angra vai além de incrementar seus arranjos com violinos e enfatizar vocais agudos. A forma como utilizam instrumentos mais associados com a música clássica se soma a outras características que aproximam os procedimentos criativos do Angra com as bandas consagradas de rock progressivo.

A sonoridade orquestral chama atenção nas aberturas dos álbuns, como se fosse uma abertura de ópera, já que os álbuns são conceituais explorando uma temática unificada. O desenvolvimento formal das músicas muitas vezes é maior do que o usual no heavy metal, mesmo considerando que o estilo em geral já costuma ter uma ênfase instrumental, com os tradicionais solos de guitarra. Músicas como *Carolina IV* do álbum *Holy Land* (10:35 min., 1996) e *No Pain for the Dead* do álbum *Temple of Shadows* (5:05 min., 2004), assim como muitas outras, são construídas com partes marcadamente contrastantes, extrapolando padrões mais comuns do próprio estilo.

O uso de corais também é muito comum, assim como a estratégia de opor sons acústicos, em especial o violão, com sons elétricos, que é outra característica que marcou o rock progressivo. Já a utilização de composições clássicas também é marcante. O álbum *Angels Cry* (1993) tem o primeiro tema da *Sinfonia no.8 “Inacabada”* de Franz Schubert adaptada por André Matos (cantor da banda na época) para servir de abertura para o álbum. No mesmo álbum, a música *Angels Cry* (em 4:16 – 4:52 min.) cita o *Caprice no.24* de Paganini, primeiro tocado com timbre de violino, depois imitado pela guitarra, e na sequência transformado no acompanhamento do solo de guitarra; e a faixa *Evil Warning* (4:12 – 4:25 min.) há a citação de uma passagem do *Inverno* de Vivaldi. No álbum *Rebirth*

(2001), a música *Visions Prelude* é uma adaptação para canção do *Prelúdio no.20 em Dó menor dos Prelúdios op.24* de Chopin. E, embora não seja a adaptação de uma peça clássica, a música *Gate XIII* que encerra o álbum *Temple of Shadows* é completamente instrumental e orquestral, passando pelos temas das músicas do álbum, alternando texturas e se desenvolvendo progressivamente de um tema para outro, o que interpreto como o emprego de um procedimento criativo da música de concerto, o que pode ser visto como uma influência ainda mais profunda que a citação ou adaptação.



Figura 11 – Capas dos álbuns citados: *Angels Cry* (1993), *Holy Land* (1996), *Rebirth* (2001), *Temple of Shadows* (2004),

Embora o virtuosismo instrumental tenha se tornado altamente difundido no heavy metal, vejo que o Angra ainda pode ser descrito por essa característica mesmo nesse contexto. O que corrobora para isso é a avaliação de que o virtuosismo é uma qualidade geral dentro da banda, e não de um participante ou outro, e isso também remete às bandas de rock progressivo. Jardim Junior (2005, p.4) aponta essa característica e a vê como um marcador de classe, especificamente da classe média, com acesso a certos ativos culturais, tais como o ensino formal de música e o contato com a música de tradição europeia.

Apesar de ver o Angra como uma banda marcadamente influenciada pela música clássica, ao considerar as minhas influências, é a banda Dream Theater que mais incorpora os aspectos que caracterizam o progressivo, construindo a sua identidade através do Heavy Metal e sendo inclusive classificada como Metal Progressivo. Essa descrição é bastante apropriada, pois a banda utiliza em sua linguagem praticamente todos os elementos que caracterizaram o rock progressivo dos anos 70: variedade timbrística com diversos tipos de sons de teclado assim como o uso sistemático do som de instrumentos acústicos junto com os instrumentos elétricos característicos do rock; grande ênfase instrumental, com os membros da banda demonstrando grande domínio técnico; formas complexas, com seções contrastantes e muitas vezes bastante longas, podendo passar de 20 min em alguns casos; construção de clímax narrativo; uso de temas e do

desenvolvimento de materiais; emprego de complexidade rítmica através de fórmulas de compasso não usuais e polirritimias; temáticas filosóficas em álbuns conceituais pensados como uma obra coesa.

Dois álbuns marcantes para mim representam bem essas características. *Scenes From a Memory* (1999) “encena” uma estória com personagens e falas no decorrer do álbum. No enredo, o protagonista entra em contato com uma vida passada através de uma seção de regressão e as músicas propõem uma reflexão sobre aspectos filosóficos do sentido da vida. *Octavarium* (2005), que é o oitavo álbum de estúdio, tem inspiração numerológica na oitava musical e nas cinco notas que ficam de fora da escala. Todo o álbum (músicas e material visual) é montado amarrando o conceito completo, incluindo o aspecto cíclico da grafia do número 8, que deitado representa o infinito.

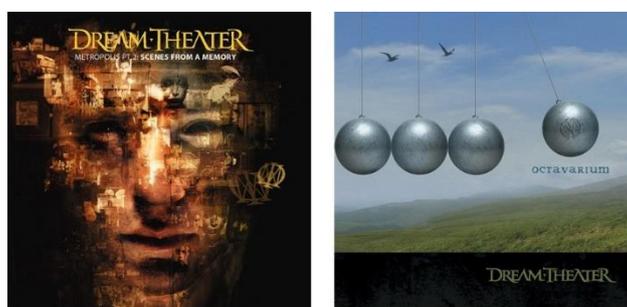


Figura 12 – Capas dos álbuns *Scenes From a Memory* (1999) e *Octavarium* (2005)

Diversas características que marcaram a exploração criativa de bandas da década de 1960 e do rock progressivo se estabeleceram como possibilidade de recurso para bandas que vieram depois. O álbum conceitual é bastante comum para o rock e a utilização de sonoridades evocando estilos históricos é característico da vertente de heavy metal melódico, com bandas como Blind Guardian, Rhapsody of Fire, Nightwish, Avantasia, entre outras. A música clássica continua influenciando músicos, mesmo que na maioria das vezes aconteça de forma mais dispersa e diluída do que ocorreu no rock progressivo. E, ainda assim, também é possível ver conexões diretas com a música clássica inclusive em iniciativas de bandas que não têm essa característica em suas propostas.

Em exemplo que reverbera as diversas gravações com orquestra da virada para os anos 1970 é da banda Metallica com o álbum duplo *S&M* (1999), abreviatura para *Symphony and Metallica*, gravado com a Orquestra Sinfônica de São Francisco, arranjado e regido por Michael Kamen. Essencialmente, músicas de sucesso da banda são

acompanhadas pela orquestra com camadas melódicas e harmônicas novas adicionadas aos arranjos originais. A orquestra tem muita presença nas versões apresentadas neste álbum, fazendo um intenso diálogo com a banda. A música *Master of Puppets* nessa versão chegou a fazer parte do repertório de uma banda na qual toquei. Na época, reuni os elementos da orquestra no teclado sintetizador a partir de uma transcrição disponível na internet.

Outro exemplo é o álbum da banda Scorpions, *Moment of Glory* (2000), gravado praticamente na mesma época, mas com a Orquestra Filarmônica de Berlim, arranjado e regido por Christian Kolonovits. A proposta é muito similar, com sucessos da banda tendo seus arranjos tradicionais incrementados principalmente por novas texturas, introduções e interlúdios orquestrais. Porém, há a também faixa *Deadly Sting Suite* que recria as músicas *He's a Woman, She's a Man* e *Dynamite* em uma versão instrumental com a orquestra e a banda. É notável que a estratégia dessas bandas foi diferente daquelas dos anos 1970, recriando músicas consagradas no lugar de lançar novas criações usando a orquestra como material composicional. Também podemos notar que, nas bandas de progressivo, a presença da orquestra se dava muito em alternância com a banda de rock e, já nesses projetos dos anos 2000, a orquestra acompanha e interage mais tocando junto, apesar de também haver partes que são somente orquestrais.



Figura 13 – Capa dos álbuns S&M e Moment of Glory.

Embora essa seção não seja uma análise abrangente da presença da música clássica em bandas de rock nas décadas mais recentes, ela visa ilustrar como o rock progressivo estabeleceu diversas possibilidades criativas de intersecção entre música clássica e rock, cujas características continuaram sendo exploradas. Na sequência apresentarei um panorama direcionado para o rock recriado especificamente para o piano, tema central desta investigação.

3.3 Pianistas de referência

O rock progressivo foi marcado por tecladistas / pianistas como o já citado Keith Emerson, que inicialmente fez parte da banda The Nice e depois constituiu o trio Emerson, Lake & Palmer, e Rick Wakeman, que se tornou famoso na banda Strawbs, se consagrou na banda Yes, tendo também tem uma extensa carreira solo. Ambos certamente são muito influentes para as gerações de pianistas e tecladistas que vieram depois deles, contudo os músicos sobre os quais vou discorrer nesta seção são aqueles que transformaram músicas de rock em música para piano, incluindo também músicas do próprio rock progressivo.

Essa parte da pesquisa foi uma etapa importante do processo criativo que será descrito no Capítulo 4. Ela impactou na definição do repertório estudado, possibilitando tanto a escolha das músicas quanto a criação de um panorama do que muitos músicos já fizeram nessa área. Contudo, a lista de pianistas aqui citados foi crescendo com o decorrer da investigação e, por isso, há aqueles que considero relevantes para essa pesquisa, mas que não influenciaram na etapa de definição do processo artístico, seja por não os conhecer, seja por não estar atento a eles na época. A seguir, falo dos pianistas e de suas produções.

O pianista austríaco Friedrich Gulda (1930-2000) já era um artista muito proeminente na música de concerto quando, na década de 1950, iniciou sua atuação também no jazz, o que fez da sua trajetória algo bastante único, cruzando fronteiras e unindo o mundo de concerto com o do jazz em suas performances e composições. No início da década de 1970, quando emergia o rock progressivo, Gulda lançou a peça *Variationen über "Light My Fire" (von Jim Morrison)*, gravada no álbum duplo *The Long Road To Freedom (Ein musikalisches Selbstportrait in Form eines Lehrgangs)*⁸⁰ (1971), em um claro uso de uma música de rock em uma forma clássica de tema e variações, tradicionalmente utilizada na criação musical a partir de um material pré-existente ou emprestado. A música *Light My Fire* foi lançada em 1967 pela banda americana *The Doors* e é atribuída à banda toda⁸¹, diferentemente do que diz o título de Gulda ao citar

⁸⁰ <http://schnickschnackmixmax.blogspot.com/2020/12/friedrich-gulda-long-road-to-freedom.html> acessado em 16 de setembro de 2021.

⁸¹ Contudo, a música foi atribuída ao guitarrista da banda, Robbie Krieger, no programa de rádio “The Pop Chronicles” de John Gilliland, em 1969. “(...) by October 1967, The Doors had two albums on the Billboard Top 10, their single hit, Robbie Krieger's Light My Fire had passed the million dollar sales mark.” (Track

somente o cantor. Gulda inova na abordagem formal construindo uma intersecção entre o desenvolvimento de variações e os *chorus* de improviso do jazz, uma vez que as variações VIII, IX, X e XI são variações improvisadas a partir de diretrizes sugeridas na partitura. A inserção de improvisação em suas composições é uma marca de pioneirismo que diferencia Gulda de outros compositores clássicos influenciados pelo jazz, tornando sua fusão de estilos mais autêntica, uma vez que o performer vivencia características das duas práticas ao interpretar a sua música (WORSHAM, 2019). Nas variações escritas, Gulda cria uma linguagem que mistura elementos do rock, do jazz e da música de concerto. Mantendo a estrutura harmônica e melódica da canção, Gulda inclui acordes com extensões e voicings característicos do jazz, contraponto bachiano e gestos pianísticos do repertório da música de concerto. No mesmo álbum de Gulda também foi gravada a sua composição *Prelude and Fugue*⁸², que, apesar da anunciada forma clássica, tem conteúdos claramente baseados em elementos do jazz e do blues, marcadamente o sujeito e os contra-sujeitos apresentados na fuga.

Brad Mehldau (1970) é um pianista de jazz estadunidense que tem tocado e gravado suas próprias versões de músicas de rock, tanto em formação de trio quanto de piano solo. É o único pianista citado aqui sobre o qual encontrei trabalhos acadêmicos relativos ao rock no piano, com uma dissertação que analisa suas versões de rock para piano solo (FILLION, 2019). Fillion identifica 38 canções de rock na discografia oficial do pianista, muitas gravadas mais de uma vez, sendo que 23 dessas são de piano solo. Para o autor, nenhum outro pianista de jazz fez tantas versões de rock quanto Mehldau, já que no total do levantamento elas correspondem a 20% das faixas gravadas.

No trabalho são analisadas diversas dessas versões e Fillion divide o texto em três partes para chegar às suas conclusões: 1) alturas, 2) ritmo e textura e 3) forma. Em todas as seções há comparações entre as músicas originais e as versões de Mehldau, focando em elementos que são característicos do rock (ou da música clássica) mas que são menos comuns no jazz. Quanto às alturas, Fillion identifica elementos presentes tanto nas composições originais quanto nos procedimentos de arranjo que são: “progressões de lament-bass, progressões eólicas, mudanças modulatórias (particularmente para o VII), mistura modal, ênfase no IV” (FILLION, 2019, p.116). Considerando ritmo e textura, são

3, 00:02:21). <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc19802/m1/#track/3> acessado em 16 de setembro de 2021. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc19802/> show 43 John Gilliland's “The Pop Chronicles”, acessado em 20 de setembro de 2021.

⁸² Essa peça fez parte do meu primeiro repertório de doutorado.

demonstrados: 1) o uso de agrupamentos rítmicos dissonantes em relação à métrica, 2) o uso de tresillo e outros agrupamentos rítmicos assimétricos e 3) o que o autor chamou de “strumming texture”, que são construções pianísticas densas com notas contínuas sendo repetidas ou arpejadas em algum padrão. O autor demonstrou que essas texturas têm funções específicas na construção do arranjo e comumente aparecem como desenvolvimento de algum material, evocando o som de distorção do rock. Quanto à forma, Fillion demonstra que é comum um procedimento de linearização das formas cíclicas do rock, que costumam se basear em estrofes e refrões. Na maior parte dos casos, Mehldau constrói uma forma A-B-A partindo de elementos originais da canção, levando o arranjo para um desenvolvimento e retornando para alguma parte original característica como encerramento.

Michael Lucke tem se dedicado a transcrever gravações de diversos pianistas de jazz, em especial de Brad Mehldau. As suas partituras foram uma grande contribuição para essa pesquisa, já que certa parte contempla as versões de rock, como: *Blackbird* e *Golden Slumbers* (Paul McCartney), *Dream Brother* (Jeff Buckley), *Exit Music (For A Film)*, *Little By Little* e *Paranoid Android* (Radiohead), *Martha My Dear* e *She's Leaving Home* (Lennon e McCartney), *New York State of Mind* (Billy Joel), *Old Man* (Neil Young), entre outras.

Jazz Sabbath é um grupo fictício de jazz que lançou um álbum em 2020 com versões de piano trio das músicas clássicas da banda de rock *Black Sabbath*. É fictício no sentido de que o projeto usou como estratégia de lançamento a criação de uma estória que atribuía a autoria original das músicas ao *Jazz Sabbath*, como se fosse um grupo da década de 60, com nomes fictícios para os músicos participantes. O pianista real deste grupo é Adam Wakeman (1974, filho do Rick Wakeman), que fez turnês tocando teclado e guitarra no Black Sabbath entre 2004 e 2017. Embora não sejam recriações para piano solo, elas são interessantes para pesquisa pois retrabalham largamente as músicas de rock em uma versão na qual o piano é o protagonista.

VKgoeswild é o codinome de Viktoriya Yermolyeva (1978), ou Vika, nascida em Kiev. Ela teve uma formação clássica desde criança e relata a pressão e as expectativas que vêm junto com isso, incluindo competições, exames e performances nos moldes da música de concerto. Em seu site⁸³, ela relata ter solado com diversas orquestras e cita seis prêmios internacionais que ganhou em concursos para ilustrar a sua carreira na música

⁸³ <https://vkgoeswild.com/about/> acessado em 30 de julho de 2021.

clássica, além de informações sobre seus estudos, professores, festivais e recitais. Ouvir “a outra música”, em especial o rock, foi uma forma de reagir às pressões, criando sua própria realidade interna. Em dado momento, ela criou um canal de YouTube (2007 segundo data de inscrição na plataforma⁸⁴) com o seu codinome para poder se expressar sem revelar a sua identidade, e logo começou a publicar arranjos de rock. Seus vídeos tiveram grande repercussão no YouTube e atualmente o seu catálogo conta com algo em torno de 500 arranjos para piano. Na Figura 14, há um exemplo com o início do arranjo de *Ace of Spades*, do Motörhead, mostrando como a pianista aborda os ritmos de heavy metal com alternância e complementariedade entre as mãos, uso de oitavas e de oitavas quebradas.

Figura 14 – Arranjo de Vika da música *Ace of Spades*, da banda Motörhead.

Josh Cohen também tem a sua carreira associada ao YouTube. Em seu site⁸⁵, há menos informações sobre a sua história, mas cita que reside na Austrália e que a sua formação inclui o ensino clássico e a improvisação no jazz, mas afirma que “simplicidade e intensidade de emoção que conduzem fundamentalmente os seus arranjos e composições”. Em 2019 ele lançou o songbook *Radiohead for Solo Piano*⁸⁶, que contém arranjos aprovados pela banda. Em seu canal também há arranjos de outras bandas de rock.

Christopher O’Riley (1956) é um pianista de música clássica estadunidense. Ele lançou dois álbuns tocando arranjos de músicas da banda Radiohead: *True Love Waits: Christopher O’Riley Plays Radiohead* em 2003 e *Hold Me to This: Christopher O’Riley Plays Radiohead* em 2005; um álbum com músicas e Elliot Smith: *Home to Oblivion: An*

⁸⁴ <https://www.youtube.com/user/vkgoeswild/about> acessado em 02 de agosto de 2021.

⁸⁵ <https://www.joshcohenmusic.com/about> cessado em 02 de agosto de 2021.

⁸⁶ <https://www.joshcohenmusic.com/radiohead-for-solo-piano> acessado em 02 de agosto de 2021.

Elliott Smith Tribute em 2006; e um álbum com músicas de Nick Drake: *Second Grace: The Music of Nick Drake* em 2007. O’Riley iniciou fazendo alguns arranjos para usar como *filler-music* de um programa de rádio que apresentava, e aos poucos foi criando mais. Isso começou a gerar interesse em fãs de *Radiohead*, até que decidiu gravar o primeiro álbum. O’Riley se diz grande fã da banda e tinha percebido que essa era a música que estava ouvindo a todo momento em que não ouvia algo profissionalmente. Para o pianista, Radiohead é uma banda com músicos solistas, o que faz ter, a todo momento, motivos integralmente costurados em todas as canções, tornando-os realmente contrapontísticos e interessantes texturalmente. Isso, junto com a harmonia que considera sofisticada, faz a banda ter todas as características de músicas que ele ama⁸⁷.

Temos algo sobre o processo criativo do pianista quando ele é convidado a falar da música *Everything In It's Right Place*. O’Riley enfatiza a ideia da tensão envolvida com a adição dos elementos tecnológicos. Ao comparar com o seu arranjo, argumenta que não pode fazer essas características eletrônicas, mas que pode adicionar uma certa quantidade de rearmonização como uma intensificação da linha musical.

Jordan Rudess (1956) é mais conhecido por integrar a banda de metal progressivo Dream Theater, mas também possui uma série de produções como artista solo, o que inclui um álbum majoritariamente constituído por arranjos para piano: *The Unforgotten Path* de 2015. Em seu site⁸⁸, o músico apresenta este álbum falando da sua história. Desde muito cedo em sua vida musical ele improvisava arranjos no piano sobre *lead sheets* básicas. A sua mãe trazia partituras de muitos tipos de músicas e ele tem a memória de tocar as canções na sala de estar na casa dos pais enquanto fazia pausas no estudo do repertório clássico da universidade. O repertório gravado inclui músicas do Genesis, Elton John, Radiohead, Yes, Simon and Garfunkel, The Beatles, Pink Floyd, King Crimson e outros. Rudess diz que tocou algumas dessas músicas por décadas até realizar o seu projeto de gravar esse álbum. De forma geral, nas suas interpretações, ele emprega uma grande quantidade de arpejos e movimentos escalares rápidos como forma de desenvolver a sua textura pianística, demonstrando um grande virtuosismo característico de sua atuação no Dream Theater.

Aleksandra Kuznetsova é uma pianista russa que iniciou em abril de 2019 um canal no YouTube com clipes de rock tocando piano. “gamazda” é o nome usado por ela

⁸⁷ <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1341457> acessado em 02 de agosto de 2021.

⁸⁸ <https://www.jordanrudess.com/music/#solo> acessado em 22 de novembro de 2023.

nas redes sociais, mas foi encontrada pouca informação sobre a sua biografia. No seu canal há mais de uma centena de clipes de rock com boa dose de produção audiovisual.

O selo *Vitamin* possui uma série de álbuns dedicados a arranjos de rock tocados no piano chamada *Vitamin Piano Series*, com pouco mais de vinte títulos na plataforma de streaming de música *Deezer*. Na maior parte dos álbuns é difícil encontrar informações sobre o pianista ou o arranjador, sendo que em muitos casos aparece somente *Vitamin Piano Series* como artista e não foi encontrado um site de referência para o selo. Para os álbuns sobre os quais consegui encontrar informações, os artistas são Scott Lavender tocando no *The Piano Tribute to Iron Maiden*, David Ari Leon tocando no *The Piano Tribute To Pink Floyd* e Ark Sano tocando em cinco álbuns, como *Desire: The Piano Tribute to U2* e *The Piano Tribute To Nirvana: Libido*.

Scott Lavendar aparece no site da Oregon Symphony⁸⁹ como regente de programas de música pop para orquestra. David Ari Leon é compositor e supervisor musical que trabalha com filmes, vídeo games, álbuns e programas de TV⁹⁰. Ark Sano é um pianista de jazz que tocou no grupo Black Note, o qual ganhou o primeiro prêmio na *John Coltrane Young Artist Competition* em 1991. Seu último álbum *In Storm, in Breeze* foi lançado em 2007⁹¹.

Stephen Prutsman (1960)⁹² é um pianista, compositor, arranjador e regente estadunidense com carreira na música de concerto, mas que enfatiza a sua relação com o jazz e com a “world music” nas informações apresentadas em seu site⁹³. Entre a adolescência e o início da idade adulta tocou em grupos de “art rock” e como pianista de jazz. A sua biografia inclui parcerias com orquestras, direção de festivais, prêmios, gravação de álbuns e colaborações com músicos clássicos internacionalmente renomados. Há, também, colaborações com músicos fora do mundo clássico, incluindo Jon Anderson, cantor fundador da banda Yes.

Em setembro de 2021, o programa *Old Fist Concerts* transmitiu ao vivo pelo canal do YouTube um recital de Prutsman⁹⁴ que conta com um repertório de arranjos de rock

⁸⁹ <https://www.orsymphony.org/discover/guest-artists/scott-lavender/> acessado em 03 de agosto de 2021. “Scott Lavender has become an increasingly regular and much-loved conductor in the world of symphony pops. Whether he is performing his own unique arrangements in his dazzling symphony pops concerts or collaborating on stage with artists such as Glenn Yarbrough, Toni Tennille, and Johnny Mathis, Scott Lavender is regularly a welcomed guest with orchestras around the globe.”

⁹⁰ <http://www.soundmindmusic.com/> acessado em 03 de agosto de 2021.

⁹¹ http://www.arksano.com/ind_e.html acessado em 03 de agosto de 2021.

⁹² https://www.naxos.com/person/Stephen_Prutsman_47559/47559.htm acessado em 17 de dezembro de 2021.

⁹³ <https://papaya-glockenspiel-lw37.squarespace.com/about> acessado em 17 de dezembro de 2021.

⁹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=IjnYQq1fI_o acessado em 17 de dezembro de 2021.

progressivo e composições de Bach, uma combinação que evoca a influência que a música barroca teve em vertentes do rock do final dos anos 60 e início dos anos 70. No programa há músicas de três bandas que estão entre as mais influentes do rock progressivo intercaladas com as músicas de Bach. Como o vídeo não inclui a minutagem de início de cada peça, incluí aqui na descrição: 03:46 *The Advent of Panurge* (Gentle Giant, álbum *Octopus*, 1972); 08:07 *Italian Concerto* (J. S. Bach); 21:02 *Sound Chaser* (Yes, álbum *Relayer*, 1974); 37:08 *Prelude and Fugue in C major, WTC II* (J. S. Bach); 41:58 *Supper's Ready* (Genesis, álbum *Foxtrot*, 1972). *Sound Chaser* e *Supper's Ready* são músicas longas, com 9:25 min e 23 min. respectivamente, uma prática recorrente das bandas de rock progressivo e característica da influência da música clássica no rock.

The image displays two systems of musical notation for piano. The upper system consists of two staves (treble and bass clef) with a complex melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. It includes various fingerings such as 5 1, 5 3 2 4, 3 2 4, 5 3, and 3 2 5. The lower system is marked 'Freely' and shows a more relaxed arrangement with dynamic markings 'ppp' (pianissimo) and 'mp' (mezzo-piano). It features a bass line with sustained notes and a treble line with chords and melodic fragments.

Figura 15 – Arranjos de Massimo Bucci das músicas *Tarkus* (*I. Eruption*), *ELP* (sistema de cima), e de *Roundabout*, *Yes* (sistema de baixo).

Massimo Bucci é um pianista e tecladista italiano da cidade de Campobasso. Em seu canal no YouTube, encontramos diversos arranjos para piano de composições de bandas centrais do rock progressivo. Para citar uma boa amostra temos EL&P: *Take A Pebble* (álbum homônimo, 1970), *Tarkus* (álbum homônimo, 1971), *Trilogy* (álbum homônimo, 1972) e *Karn Evil 9: 3rd Impression* (do álbum *Brain Salad Surgery*, 1973); do Yes: *Roundabout* (álbum *Fragile*, 1971); e do Gênesis: *Firth of Fifth* (do álbum *Selling England by the Pound*, 1973). São músicas icônicas do rock progressivo, marcadas por longas durações, entre oito e vinte minutos aproximadamente, e pela complexidade característica do estilo. Bucci trabalhou por décadas como professor de conservatórios em sua região, dando aulas de piano clássico e piano jazz⁹⁵. Sua prática musical é variada

⁹⁵ Informações adquiridas através do contato por e-mail com o pianista.

e isso se nota por seus vídeos, que não são exclusivamente dedicados aos arranjos que cito aqui. A Figura 15 traz dois exemplos de partituras de arranjos de Bucci, de *Tarkus (I. Eruption)*, do ELP, e de *Roundabout*, do Yes.

A partir da produção dos pianistas trazidos neste texto, consideramos que é possível propor três categorias principais de abordagem criativa. A primeira é a ideia de cover voltado para o fã de rock, em que a fidelidade à versão original da música tende a restringir o arranjo aos elementos melódicos, rítmicos e harmônicos que estão presentes naquela versão, embora possam usar soluções de escrita pianística muito criativas e virtuosísticas. A segunda abordagem propõe uma intersecção entre elementos da música clássica e do rock, onde o tratamento da canção arranjada é influenciado pela expertise no repertório da música de concerto dos pianistas arranjadores. Dessa forma, características da versão original são transformadas, seja através da utilização de uma forma clássica como tema e variações no caso de Friedrich Gulda, seja através da utilização de gestos do repertório pianístico canônico, gerando um arranjo que dialoga, ao mesmo tempo, com o público do rock e da música de concerto. A terceira abordagem diz respeito à utilização de recursos criativos da tradição do jazz para recriar uma música de rock. Isso pode ser feito tomando a música original como um tema, o qual será apresentado e sobre qual novos desenvolvimentos serão criados a partir da estrutura formal e harmônica. Embora isso normalmente seja feito adicionando solos improvisados, vejo que essa intersecção com o rock demanda um tipo de planejamento que vai além dos recursos mais tradicionais do jazz, para assim estabelecer uma coesão com a música original. Assim, faz parte dessa abordagem a reinterpretação do próprio material do rock a partir de uma rítmica mais sincopada e uma realização pianística mais jazzística, incluindo harmonias e montagens de acordes característicos.

Os arranjos para piano de músicas do rock progressivo se relacionam com mais de uma das categorias acima. Eles podem ter um alto grau de fidelidade à versão original, buscando realizar tão bem quanto possível o modelo arranjado. Contudo, já partem de uma música de intersecção com a tradição clássica, fazendo com que o arranjo se assemelhe muito a uma transcrição para piano de uma música orquestral.

É provável que as categorias propostas exerçam níveis de influência variados na criação dos pianistas, já que a maioria tem uma formação que envolve tanto a música clássica quanto o jazz (todos em pelo menos um desses âmbitos), mas pensamos elas em termos do que é preponderante nas músicas recriadas.

Assim, esse corpo de versões de rock que foi trazido nesta seção ajudou a definir a proposta e o escopo da criação artística que realizei nesta pesquisa. Em confluência com a motivação artística inicial, que buscava uma síntese entre as influências musicais do pesquisador, a construção do repertório com arranjos de rock para piano foi direcionada para as explorações dos recursos do instrumento influenciadas pela música de concerto e pelo jazz, reconhecendo também o protagonismo do gênero instrumental piano solo nessas tradições. Conforme será abordado no Capítulo 4, arranjos dos pianistas Friedrich Gulda, Brad Mehldau e Christopher O'Riley foram escolhidos para o repertório final, e o tipo de abordagem criativa que indentificamos aqui será explorado nas análises do Capítulo 5.

4. Processo de pesquisa artística

Este capítulo discutirá a trajetória de pesquisa realizada, abordando os princípios metodológicos, as motivações, os questionamentos, as escolhas de estratégias, as ferramentas utilizadas e os produtos resultantes. Essa investigação foi conduzida enquanto pesquisa artística porque persegue questionamentos oriundos de uma trajetória artística e almeja desvelar aspectos do próprio fazer artístico.

4.1 Pesquisa artística

A pesquisa artística é um tipo de investigação na qual o processo do fazer artístico e seus resultados são parte do método e do produto da pesquisa, realizando-se um percurso de reflexão e teorização por meio de ambos. Nela, há o objetivo de desvelar as características de uma prática artística específica através da reflexão, análise, explanação, conceitualização, imaginação, jogo, experimentação e aprofundamento no contexto estético e epistêmico. Com um olhar reflexivo e que exercita o distanciamento sem anular o envolvimento, é possível revelar aspectos inesperados dos processos, trajetórias, significados e do contexto da prática artística. As dimensões tácitas do fazer, muitas vezes difíceis de acessar, também podem ter aspectos revelados, tais como: 1) aquilo que está incorporado no artista, em seu corpo, moldado pelo treino e pela experiência; 2) o conhecimento pessoal do artista e de sua comunidade que se relaciona por uma mesma rede de crenças e valores; 3) o ambiente de atuação como espaços e instituições; 4) as possibilidades culturais da arte, como suas ferramentas, meios de comunicação e tecnologias; 5) as interações humanas como o encontro com o ouvinte (COESSENS, 2014).

Com o intuito de produzir conhecimento sobre o fazer artístico, o artista informa sobre as suas motivações e seus dilemas, explicita as suas intenções, descreve as suas ações, analisa e reflete de forma crítica sobre os desdobramentos e resultados alcançados. Dessa forma, nesse tipo de pesquisa, objetos de arte, produtos do fazer artístico, registros das ações de criação, reflexões produzidas por artistas e informações sobre os próprios artistas são fontes de dados importantes, reunidos e analisados para gerar o processo teorização em diálogo com conceitos e teorias trazidos para direcionar e complementar esse processo (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014).

4.2 Motivação e justificativa

Inquietudes relacionadas à criação artística comumente movem artistas a formular questões para entender melhor algum fenômeno de sua prática ou os coloca na direção de buscar alternativas àquilo que está estabelecido em sua atuação. Por ser um músico de formação clássica, que centraliza a atividade criativa na interpretação de obras musicais, especialmente aquelas pertencentes ao cânone ocidental, tenho explorado e questionado essa identidade como parte do meu desenvolvimento como músico e da minha atuação criativa. Dessa forma, três aspectos, sendo dois deles bastante correlacionados, constituíram a motivação para a investigação realizada nessa pesquisa: o primeiro é um interesse em formas de atuação pianística como a improvisação, o arranjo e a composição, que não estão comumente presentes no instrumentista clássico conforme a formação predominante oferecida, e o segundo é a consequente inconformidade com esse modelo de músico de concerto, me impelindo a buscar alternativas, não com o intuito de negar essa parte importante da minha identidade, mas de expandi-la. O terceiro aspecto só pôde ser identificado com a própria reflexão proporcionada por essa investigação. Se trata de uma necessidade de conexão com pessoas (músicos e não-músicos) que também vivenciam no rock uma manifestação importante para a própria sensibilidade artística.

Diversos pianistas, muitos dos quais incluídos neste texto, constroem ou construíram as suas atuações criativas, ao menos em parte, adaptando e recriando músicas em versões para piano. Como visto na revisão de literatura sobre o uso de música pré-existente, a criação de versões instrumentais de músicas vocais e a adaptação de músicas com a alteração da formação instrumental contribuíram com o próprio desenvolvimento da música instrumental. Uma das características que torna o piano um aspecto cultural central no contexto de seu desenvolvimento é a sua grande maleabilidade para reproduzir a expressão de outros meios performáticos, numa ampla gama que vai do canto à grande orquestra. Existe uma tradição de músicas recriadas para piano e essa tradição teve enorme importância no cenário musical do século XIX, impulsionando o trânsito de músicas e permitindo novas interpretações de composições que impactavam as pessoas. Por isso, dessa perspectiva, experimentar a interpretação pianística através do arranjo de músicas que têm um impacto em mim e em um grupo com o qual me identifico pode ser

visto como um movimento de trazer para a minha prática artística um tipo de atuação que é histórica e é constantemente adaptada às necessidades expressivas do seu tempo.

Com essa pesquisa, a expansão da performance pianística para além da interpretação de obras canônicas pode contribuir com técnicas e construções conceituais que auxiliem músicos a interagir artisticamente com outros repertórios, construindo conexões entre as possibilidades expressivas do piano e manifestações culturais de diversas naturezas diante de um mundo crescentemente plural.

A inconformidade com o modelo tradicional motiva muitos projetos de pesquisa artística, conforme levantado por López-Cano e Opazo (2014). A divisão do trabalho criativo na música de concerto, que restringe a atuação do performer (ao menos em discursos e desenhos institucionais) à interpretação fiel da obra musical idealizada pelo compositor, é uma construção histórica que atende a demandas específicas e valores do contexto em que emergiu e se consolidou (GOEHR, 1992). Domenici (2013) demonstra inclusive que essa divisão impôs um código de conduta entre compositor e intérprete enquanto criador e reproduzidor, o que espelhou os valores de gênero no casamento burguês do século XIX, implicando na passividade e submissão do intérprete como meio transparente para a manifestação da obra musical. Conforme a autora, essa noção impacta a performance da música de concerto até hoje. Dessa forma, no que diz respeito a esse aspecto, acredito que as pesquisas em performance musical podem ter dois caminhos complementares: por um lado, demonstrar que a interpretação de obras é uma atuação artística eminentemente criativa em oposição à noção reprodutiva, e, por outro, explorar possibilidades de performance, como se propõe essa pesquisa ao experimentar a criação de arranjos para interpretar músicas. É importante ressaltar que na minha concepção não há uma oposição entre interpretar obras de outros autores e criar meus próprios arranjos. A interpretação de arranjos criados por mim e por outros pianistas é parte importante dessa investigação, assim como a interpretação de obras do repertório canônico é basilar para a minha prática artística.

Ao buscar expandir a minha atuação pianística, procuro ferramentas para explorar significados em músicas que considero serem parte da minha cultura e da minha história de vida. No decorrer da pesquisa ficou claro que se trata de uma busca por conexão com pessoas e pela construção de uma identidade criativa, o que vejo que pode inspirar e informar outros artistas com inquietações similares.

4.3 Questões de pesquisa

As questões de pesquisa resumem e formalizam aquilo que se deseja conhecer por meio da investigação. O seu processo de construção acompanha o desenvolvimento da pesquisa, que proporciona o constante refinamento dessas perguntas e até eventuais substituições por questões melhores e mais precisas (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, 69-82). Chegamos à conclusão da pesquisa com a pergunta principal articulada da seguinte forma:

Como interpretar músicas de rock ao piano por meio de um repertório que recrie essas músicas e quais resultados artísticos posso obter?

Tal pergunta visa abarcar características do processo de maneira geral e do produto artístico, de forma que a pergunta seja respondida por uma reflexão sobre ambos e pela própria manifestação do resultado artístico. Como veremos a frente, essa pergunta buscou ser respondida unindo a experiência no processo de arranjar com a imersão na criação das performances de arranjos feitos por pianistas escolhidos como referência. Outras perguntas secundárias especificam demandas e auxiliam na investigação:

- 1) Quais estratégias técnicas e conceituais posso identificar nos arranjos dos pianistas estudados?
- 2) Quais recursos utilizo e como isso é transformado no processo de investigação?
- 3) Quais impactos esse processo tem em mim como performer?

A primeira pergunta direciona para uma análise dos arranjos criados pelos pianistas estudados de forma a identificar como a música original é recriada por eles. A segunda pergunta será abordada na exposição das decisões de criação dos meus próprios arranjos e na reflexão sobre elas. A terceira pergunta reconhece que a pesquisa artística persegue uma transformação do próprio artista, contemplando a minha busca pelo aprofundamento da identidade criativa ao propor uma síntese entre influências e práticas musicais. Dessa forma, a partir das motivações e questões levantadas, foi possível

desenvolver um experimento artístico que direcionou o processo de descoberta desta pesquisa.

4.4 Planejamento do experimento

A noção de experimento é usada na pesquisa artística para descrever um ato de criação que terá um resultado que é desconhecido e por isso esse ato possui um fim exploratório, podendo ser exemplificado pela pergunta do tipo “o que acontece se determinada ação for realizada?”. O mesmo conceito também contempla a noção de pôr à prova uma determinada ideia, uma vez que há a expectativa de que um resultado pré-estabelecido ocorra, podendo o experimento afirmar ou negar a hipótese conforme o seu resultado (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p.172-177). Nesta pesquisa, procuro saber o que acontece com o processo e seus resultados ao me dedicar artisticamente a montar um recital de músicas de rock recriadas para piano solo, contemplando dessa forma a noção exploratória. Por outro lado, ao ter tanto a expectativa de alcançar um resultado artístico condizente com a produção pianística que já realizei na minha trajetória, quanto de contribuir com o desenvolvimento da minha identidade musical, ponho à prova esses resultados esperados.

Esta seção se dedicará a expor o desenho do experimento realizado nesta pesquisa usando como referência os parâmetros organizados por López-Cano e Opazo (2014). É importante considerar que, assim como acontece em muitos processos de pesquisa artística, o curso das ações dentro da trajetória artística se deu muitas vezes de forma intuitiva, entregando-me à prática a fim de que isso abrisse os caminhos da investigação. Contudo, todos os elementos a seguir foram planejados e podem ser organizados textualmente, de forma que usamos as ferramentas dos autores citados para auxiliar no desenvolvimento deste texto. Os detalhes sobre como o experimento se desdobrou são abordados na seção seguinte.

O planejamento do experimento foi influenciado pelo desenho institucional deste doutorado em música na sub-área de Práticas Interpretativas. Uma vez que realizamos 3 recitais acadêmicos no curso, planejei que o terceiro recital fosse apresentado como o resultado artístico da pesquisa. Embora a definição inicial não estabelecesse se o recital seria dedicado inteira ou parcialmente aos produtos da investigação artística, foi estabelecido o processo geral de criação para endereçar as motivações e questionamentos,

qual seja: a preparação de um repertório mesclando arranjos meus e de outros pianistas de forma que eu pudesse aprender com a experiência de tocar um repertório ao mesmo tempo em que vivenciava as demandas, processos e desafios da criação de arranjos. A imersão nessa temática foi estabelecida como o caminho de descoberta artística, visando provocar as reflexões necessárias ao posterior processo de teorização em diálogo com a pesquisa bibliográfica.

A partir dessa produção alvo, foram elencadas tarefas:

- escrita de esboços e ideias para arranjos;
- mapeamento sobre pianistas e seus repertórios dentro da temática do rock;
- mapeamento sobre partituras disponíveis;
- conceitualização de noções básicas como arranjo e transcrição;
- criação da performance do repertório escolhido e reflexão sobre estratégias de arranjo empregadas pelos arranjadores;
- criação de arranjos e de suas performances.

A transcrição de gravações para a partitura de certos arranjos encontrados foi uma tarefa planejada que foi abandonada pela alta demanda de tempo, como será relatado na seção seguinte.

A observação e análise do processo foi planejada a partir de seus produtos artísticos esperados, das versões intermediárias registradas enquanto estes estavam se desenvolvendo e dos produtos artísticos de referência. Isso inclui as partituras de arranjos reunidas para o repertório; as partituras de arranjos escritas e suas versões desde o início do trabalho; performances desenvolvidas e as gravações registradas do início ao fim do percurso; as gravações musicais de referência das músicas de rock; as gravações dos arranjos para piano realizadas pelo próprio arranjador ou por outro pianista quando existir. Também foi planejado que o relato sobre o processo, amparado em anotações e registros documentais feitos durante a sua realização (citados a seguir), fosse usado para revelar aspectos que ajudassem a refletir sobre as questões propostas.

Com esses materiais reunidos, o planejamento da análise envolveu a identificação e descrição de características musicais que auxiliem a identificar técnicas criativas e abordagens conceituais. No caso dos arranjos criados, as análises seriam informadas pela reflexão sobre o processo de criação. Também foi planejada a comparação analítica entre os objetos artísticos, como entre as gravações de rock de referência e as partituras dos

arranjos e suas performances, ou entre as versões dos arranjos criados no decorrer do tempo, incluindo também as gravações de performance realizadas.

Assim, esse experimento teve metas enquanto objetos artísticos, procedimentos artísticos e desenvolvimentos conceituais. Enquanto objetos artísticos há os arranjos escritos e as performances criadas; enquanto procedimentos artísticos há a identificação de soluções criativas usadas para recriar músicas de rock para piano solo; e enquanto desenvolvimentos conceituais há o aprofundamento sobre possibilidades de concepção artística para a interpretação musical através do arranjo para piano. Essa última meta conceitual só pôde ser desenvolvida após o início da investigação sobre os usos de música pré-existente, especialmente sobre as transcrições para piano, que foi trazida no capítulo 2 deste trabalho.

O ponto de encerramento do experimento foi planejado como sendo a apresentação do recital com a performance dos arranjos. A seção seguinte é dedicada à descrição do processo, procurando identificar as suas etapas e articular aspirações, motivações e desafios.

4.5 Descrição do processo

Para esta descrição do processo artístico, recorri à estratégia autoetnográfica de criar uma cronologia que identifica acontecimentos importantes e períodos em que certas rotinas foram estabelecidas (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p.135-149). A cronologia é um tipo de resgate de memória pessoal que auxilia na tomada de consciência da trajetória percorrida, identificando momentos de vida, estágios do processo, contatos artísticos, mudanças de abordagem, além de outras informações que possam auxiliar no processo reflexivo e analítico.

Alguns tipos de registro foram usados combinadamente para a criação dessa cronologia:

- Datas das versões de arquivos do editor de partitura;

Na maior parte dos casos elas foram inseridas nos títulos com esse propósito, criando-se um novo arquivo após uma sessão de trabalho. Em alguns casos de arquivos mais antigos, a data de criação pôde ser verificada nas próprias informações de propriedades dele, assim como pela data de *upload* automático na nuvem para *back up*;

- Datas de vídeos: 1) carregados na plataforma do YouTube, a qual serviu como ferramenta de compartilhamento para as aulas de piano desde o início da pandemia de 2020; 2) gravados e salvos no computador;
- Registro de atividades de estudo na plataforma do Google Agenda, a partir de julho de 2021, que contém, entre outros dados da rotina, informações sobre que repertório foi trabalhado em cada seção;
- Trocas de e-mail;
- Postagens em rede social com algum vídeo ou foto registrando um momento;
- Arquivos com anotações registrando orientações;
- Caderno contendo reflexões a partir de junho de 2022.

Reunido e cotejando essas informações, criei um mapa temporal para usar como base para este relato que se propõe analítico e crítico. A Figura 16 ilustra esse mapa reunindo informações do desenvolvimento da pesquisa e algumas âncoras da vida pessoal.

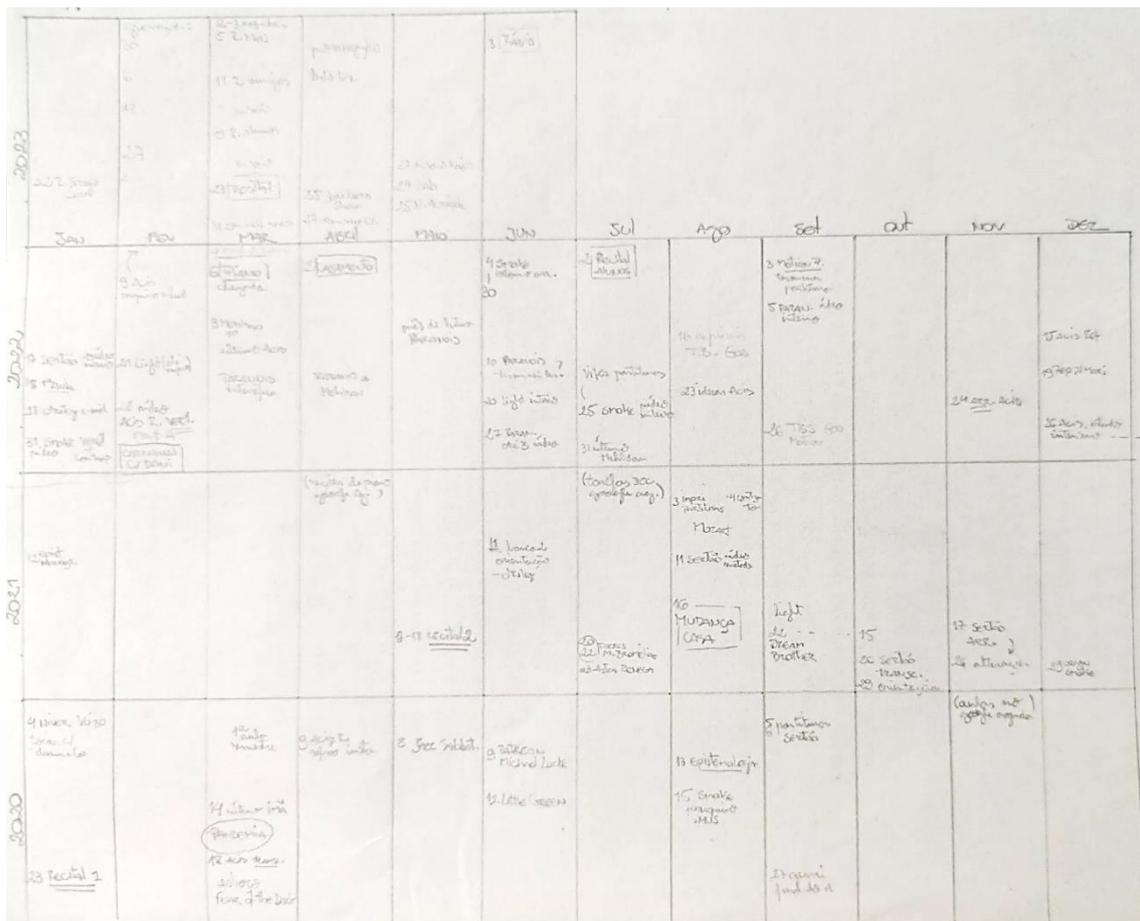


Figura 16 – Mapa da cronologia. Transcrito na Figura 17.

Os ciclos de preparação de repertório para a apresentação de recital caracterizam a formação artística nos programas de mestrado e doutorado do Programa de Pós-graduação em Música na sub-área de Práticas Interpretativas da UFRGS. No doutorado, realizamos 3 desses ciclos e é no percurso do terceiro que conduzi esta investigação artística⁹⁶. Contudo, algumas definições e experimentações importantes ocorreram ainda durante o segundo ciclo, e certas vivências relevantes podem ser identificadas no primeiro.

	JAN	FEV	MAR	ABR	MAIO	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ
2023	22 Repertório (amigos)	6, 13, 27 gravações Repertório	2-3 agendar R. 5 Repertório (Mari) 11 Repertório (amigos) <i>ensaio</i> 19 Repertório (alunos) <i>ensaio</i> 23 RECITAL 31 convite rádio	prorrogação texto tese 25 Jon Lord Show 1º ensaio Cello		3 RÁDIO						
2022	17 Sertão video inteiro 18 1ª aula 28 O'Riley e-mai 31 Smoke verso+contrap. video	9 Acid arquivo estudo 21 Light (até impro) 28 video Acid (parte A) Visita Dani Carnaval	4 And I love Her 6 PIANO novo 9 Mehdau 1ª Acid (último) Paranoid (estudo Intensificado)	2 CASAMENTO Paranoid e Mehdau	leitura Paranoid	4-30 Smoke arranjo Paranoid fim leitura 20 Light (inteiro) 27 Paranoid até B video	2 recital alunos Vika partituras 25 Smoke video inteiro 31 Mehdau (último)	16 imprimi Things B. S. God O. K. 23 ideias Acid	3 Motion P. terminei partitura 5 Paranoid video inteiro 26 (videos) Things B. S. God O. K. Motion P. S.		24 arranjo Acid	15 Acid refrão 19 Repertório (Mari) 24 Acid estudo intenso
2021	12 Epistemologia monografia		(seções de estudo piano Google agenda)		17-18 Recital 2	11 banca 2 orientação: O'Riley (inclusão)	(tarefas doutorado Google agenda) 20-22 Viagem Torres 23 Astra Zeneca	3 imprimi partituras 4 contrato casa 11 Sertão Video metade 16 MUDANCA CASA	Estudo Light my fire 22 Dream Brother 29 orientação		17 Sertão arranjo alterações (Sertão)	29 Smoke Orgão com Duan
2020	4 tocar c/ Duan, Cas 23 Recital 1		1ª aula semestre 14 último IMÁ PANDEMIA 18 acid transc. Esboço Fear of the dark	9 acid Refrão insta	8 Jazz Sabbath	9 Patreon Michael Lucke 12 Little Green	13 Epistemologia disciplina 15 Smoke 1ª Arquivo .MUS	5 partitura Sertão 27 gravei tema C			(aulas no Google agenda)	

Figura 17 – Transcrição do Mapa da cronologia.

O meu ingresso no curso de doutorado se deu no início de 2019 e acredito que alguns aspectos desse ano ilustram e contribuem na construção da motivação artística para essa pesquisa. Com vistas em um interesse já existente, a escolha do primeiro repertório de piano foi feita de forma que metade das composições tivessem características de práticas musicais consideradas populares: *Sonata n.12*, de Nikolai Kapustin; *Prelúdio e Fuga*, de Friedrich Gulda; e *Alma Brasileira* e *Canhoto*, de Radamés

⁹⁶ O Anexo II traz o programa e o link para os meus recitais de doutorado 1 e 2.

Gnattali. Nenhuma dessas composições é um arranjo, mas avalio que elas me ajudaram a aprofundar uma identidade musical através das leituras que esses compositores fazem dos gêneros que eles retrabalham em suas músicas.

Paralelamente ao trabalho com o repertório, buscava explorar a improvisação, a criação de acompanhamentos e o desenvolvimento de arranjos, tocando em um trio instrumental com mais dois músicos com formação clássica – o *Ímã Trio* – que interpretava música brasileira, standards de jazz e algumas adaptações de música clássica. Como tínhamos uma formação bem pouco usual de piano, teclado (piano elétrico ou órgão Hammond) e contrabaixo acústico, as performances que mais funcionavam e que mais nos interessavam eram resultados de arranjos mais deliberados pelo grupo. Aos poucos queríamos nos distanciar dos standards e direcionar o trabalho para adaptações de músicas pelas quais nos interessávamos mais especificamente, fazendo misturas com versões de obras de concerto e seções de improvisação. Infelizmente o grupo não continuou após o isolamento em decorrência da pandemia de 2020, apesar de algumas tentativas.

Ainda nessa época, entre os anos de 2019 e 2020, alguns contatos me reaproximaram do rock. A importância pessoal que o rock e o heavy metal têm para mim pode ser exemplificada pelo fato de terem sido estilos que me impulsionaram a seguir uma graduação em música, fortalecendo o contato que eu já tinha inicialmente com o teclado e posteriormente com o piano. Desde pelo menos um ano antes de ingressar no doutorado, a inquietação com a minha identidade como artista era uma questão latente: embora estivesse me dedicando a me aperfeiçoar como pianista e tivesse buscado ampliar a minha atuação, seja através da música contemporânea, da improvisação ou da exploração de diferentes gêneros de música brasileira, não sentia que estava consolidando uma atuação artística própria. No segundo semestre de 2019, tive a oportunidade de participar de um curso à distância dedicado à criação de uma carreira artística conduzido pelo guitarrista Kiko Loureiro⁹⁷. Isso me colocou em contato com diversos músicos e com suas atividades, todos eles com algum tipo de relação com rock, mesmo que estivessem atuando com outros estilos. Esse contato pôs em evidência muito do que eu tinha desenvolvido até aquele momento e fomentou diversas ideias criativas.

⁹⁷ O curso de Mentoria em carreira ou projeto musical do Kiko Loureiro consistiu em encontros quinzenais por videochamada em um período de 6 meses. Cada encontro teve duração média de 6 horas com um grupo relativamente fixo, em torno de 8 participantes.

Além de começar a pensar em uma forma de fazer música que dialogasse com interesses e necessidades expressivas na minha principal forma de atuação, o piano solo, surgiu a perspectiva de que isso pudesse criar uma forma de contato artístico com diversos amigos músicos e não músicos ligados de alguma maneira ao rock. Para citar um exemplo significativo, penso na experiência de me apresentar pela primeira vez com o meu irmão Duan, no fim de 2019, tocando junto com ele e com Cas Spiess, já que os dois formavam um duo de rock na época. Esse evento me chamou a atenção para as conexões criadas pela música e fomentou ideias para trabalhar um repertório pessoalmente significativo, mas olhando-o através do prisma criado pelo conjunto de experiências musicais que tive na minha formação como pianista.

O meu primeiro ciclo de repertório no doutorado foi concluído com o meu recital no dia 23 de janeiro de 2020. Este ciclo coincidiu com o estágio de idealização, em que interesses, inquietações e inconformidades começaram a ser direcionados para uma proposta de pesquisa artística. Olhando para o período com a vantagem da retrospectiva, também percebo que a criação de arranjos para piano vinha me interessando há bastante tempo como uma maneira de interpretar músicas ao piano, seja acompanhando outros músicos, criando versões para alunos ou planejando partes para o trio.

Logo antes do isolamento provocado pela pandemia, em março de 2020, o segundo ciclo de repertório iniciou junto com a proposição do plano geral da pesquisa: tocar arranjos de pianistas de referência e construir arranjos próprios em diálogo com esse contato. Nesse momento, já estava interessado nas versões de músicas de rock criadas por Brad Mehldau, conhecia as composições de Friedrich Gulda e estava atento a alguns pianistas bastante presentes na plataforma do YouTube. Adicionalmente, Christopher O'Riley foi sugerido pela minha orientadora como uma referência. Dessa forma, apesar das pesquisas de repertório que realizei posteriormente, esses pianistas que integram o repertório final já estavam no radar.

O meu segundo ciclo de repertório ocorreu no período de maior isolamento da pandemia e acabou tendo uma duração maior que o primeiro, indo de março de 2020 até maio de 2021, quando aconteceu o segundo recital. Nessa fase do processo, comecei a explorar a proposta de criar arranjos de rock, escrevendo esboços e registrando ideias, embora a preparação do segundo repertório é que fosse o meu foco.

Um aspecto importante desse período foi um conjunto de atividades promovidas pela minha orientadora em 2020, que contribuíram muito para o aprofundamento das reflexões do período anterior. Ela conduziu uma série de exercícios voltados para o

desenvolvimento de uma identidade artística com todos os estudantes das suas classes de piano. A temática se mostrou de grande interesse no grupo e foi para mim muito inspiradora.

Uma das explorações que realizei foi uma busca na internet por partituras de rock publicadas e, nesse processo, encontrei uma publicação contendo todo o álbum *Rebirth* (2001) da banda de heavy metal brasileira *Angra*, contendo a grade com transcrição da banda completa (ver Figura 18). Esse é um álbum que me marcou muito e, na época em que acompanhava as turnês da banda, tinha uma publicação das partes de guitarra das músicas, mas nunca conseguira fazer adaptações para piano com a vivência que tinha. Assim, a minha curiosidade foi testar se seria possível fazer uma versão de uma dessas músicas para piano usando esse material e a gravação. Escolhi uma música que sempre gostei muito, *Acid Rain*, e fiz um esboço transcrevendo uma redução para piano. Percebi que diversas adaptações eram necessárias, mas que seria possível. Nessa época, estudei e gravei o refrão da música para experimentar o resultado ao piano e compartilhei no Instagram. Depois disso, esse esboço foi retomado e retrabalhado somente em 2022.

Figura 18 – Partitura com grade da banda completa no início do refrão de *Acid Rain*.

Outro esboço realizado foi da música *Fear of the Dark*, da banda inglesa de heavy metal *Iron Maiden*, lançada no álbum *Fear of the Dark* em 1992. Nesta música, iniciei

escrevendo um arranjo sintetizando os elementos da gravação no piano, mas cheguei à conclusão de que isso seria pouco interessante e redundante musicalmente. A partir disso, comecei a explorar transformações do *riff* inicial. O conteúdo melódico é bastante repetitivo, pois o segundo *riff* é a mesma melodia cantada nos versos, então experimentei texturas de acompanhamento contrastantes e adições harmônicas para criar variação. Esse esboço permaneceu em um estágio bastante inicial, com introdução e parte da primeira estrofe. Havia o desejo de retrabalhá-lo para essa pesquisa, mas, no decorrer do processo, optei por abandoná-lo.



Figura 19 – exemplos de variações e contrastes esboçados em *Fear of the Dark*.



Figura 20 – Riff de *Iron Man* recriado no álbum *Jazz Sabbath*.

Com o lançamento do álbum *Jazz Sabbath* em 2020, com versões jazzísticas em piano trio de músicas clássicas da banda de rock *Black Sabbath*, fiquei curioso sobre como o pianista Adam Wakeman estava interpretando elementos emblemáticos dessas músicas. Assim, realizei uma transcrição dessa interpretação do *riff* da música *Iron Man* e gravei um vídeo curto acompanhado por um amigo baterista⁹⁸. Foi bastante interessante

⁹⁸ <https://youtu.be/HV6uo1UZxmQ>

identificar o uso de paralelismos característicos do rock, mas com acordes de sétima maior, o que já não é comum.

Nesse período, comecei a acompanhar o trabalho do músico Michael Lucke por meio da plataforma Patreon. Lucke se dedica a transcrever gravações de diversos pianistas de jazz, em especial de Brad Mehldau, já tendo trabalhado em transcrições revisadas por esse pianista. Isso me possibilitou começar a reunir partituras de versões de rock criadas por Mehldau e a me familiarizar com elas.

Outro esboço realizado foi da música *Little Green*, que é uma canção da cantora, instrumentista e compositora canadense Joni Mitchell, relacionada aos gêneros folk, jazz, pop e rock. A canção é do álbum *Blue* de 1971 e nesta gravação é interpretada somente com o acompanhamento do violão. Transcrevi parte do violão com o auxílio de cifras e tablaturas e transcrevi a parte vocal ouvindo a gravação. O arranjo foi feito fundindo essas duas partes na escrita para piano, preservando a maioria dos elementos originais. A escolha de escrever e gravar⁹⁹ esse arranjo foi inspirada pela ocasião do aniversário da minha esposa, que foi quem me apresentou essa artista e essa música por gostar bastante delas. Para esse esboço, havia planejado criar uma seção de desenvolvimento que contrastasse com os elementos originais da canção, mas essa ideia também foi abandonada.



Figura 21 – Arranjo de *Little Green*, pedaço da primeira estrofe.

A ideia de criar uma versão para piano da música *Smoke on the Water* surgiu inicialmente da experiência de tocar com o meu irmão e da lembrança de que as músicas do *Deep Purple*, grupo que contava com o organista Jon Lord em sua formação, estavam entre as que mais gostava de tocar quando participava de uma banda. Interpretar essa música nessa experiência recente me chamou a atenção devido ao papel improvisatório que o órgão tem, embora com protagonismo limitado: ele faz um papel de enriquecer o acompanhamento, mas não tem nenhum solo (como acontece em muitas outras músicas

⁹⁹ <https://youtu.be/raugRYiuoTA> vídeo dedicado ao aniversário da minha esposa em 2020.

da banda). Além de experimentar formas de apresentar ao piano o *riff* bastante conhecido desta música, fiquei imaginando a perspectiva de um arranjo que costurasse a melodia da música com linhas mais livres, maximizando essa característica do órgão que me chamou a atenção.

Ao fim desse período de exploração e de registro de esboços, realizei as primeiras transcrições da música *Sertão*. Em julho de 2020, o guitarrista Kiko Loureiro, com quem fizera o curso citado anteriormente, lançou o álbum *Open Source*, cujas músicas eu estava ouvindo bastante. Em setembro, tive a oportunidade de conversar com ele por mensagem e surgiu a ideia de transcrever a música *Sertão*, que era a que mais havia me chamado a atenção. Com isso, ele forneceu a partitura que havia publicado com as partes de guitarra e eu esbocei uma transcrição de um pedaço da música. Também experimentei gravar uma seção para avaliar o resultado, mas só voltei a trabalhar nessa música no ano seguinte.

A partir de outubro de 2020, nos demais meses desse ciclo de repertório, concentrei a minha dedicação na preparação do segundo recital e nas atividades de uma disciplina do curso de doutorado. Avalio que, embora esse tenha sido um período de criação pouco sistemático, havia, naquele momento, uma necessidade de fazer testes e de vivenciar a proposta de investigação criativa que eu continuaria conduzindo.

Tendo ocorrido o segundo recital no fim de maio de 2021, iniciei o terceiro ciclo de repertório, agora dedicado à investigação artística. No segundo semestre de 2021, reuni o material da fase de esboços, retomei o arranjo de *Sertão*, comecei a estudar duas partituras que já possuía (Gulda e Mehl dau), comecei a sistematizar conceitos sobre arranjo e transcrição, reuni e estudei referências bibliográficas sobre rock, pesquisei gravações de rock ao piano e fiz um levantamento sobre os pianistas. Nesse processo, planejei um repertório com arranjos de outros pianistas.

A partir dos pianistas levantados, fiz uma reunião de músicas que tinham me interessado, buscando uma variedade de pianistas. Mehl dau foi o músico que primeiro me chamou a atenção para a possibilidade de versões artísticas ao piano de música de rock e, nesse estágio, já estava me familiarizando com estratégias que ele utiliza em seus arranjos. *Dream Brother* me interessava por incluir características como uma “strumming texture” (FILLION, 2019), que são construções pianísticas densas com notas contínuas sendo repetidas ou arpejadas em algum padrão, uma estratégia recorrente desse pianista (exemplo na Figura 22). Gulda era um pianista/compositor que eu já tinha estudado e por isso já conhecia algo da sua linguagem. A recriação que ele realizou de uma música de rock tem características muito particulares por ser um tema e variações com clara mistura

de influências da música clássica e do jazz. Além disso, já via essa composição com uma importância histórica, tanto pelo próprio prestígio do Gulda quanto pela época em que a música foi criada (lançada em 1971). Wakeman chamara a minha atenção pelas grandes transformações realizadas na música do Black Sabbath e, assim, tinha vontade de me aprofundar mais nelas. O’Riley fora escolhido para trazer a perspectiva de um músico clássico atuante. Vika tinha sido selecionada devido à sua grande produção criando e tocando arranjos de rock, além da sua formação como pianista de concerto. Sano integrava o repertório porque a versão dele de *Sunday Bloody Sunday* tinha me interessado muito ao ouvir.

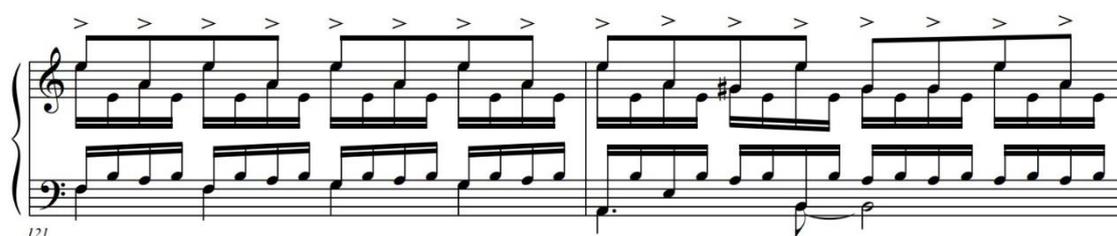


Figura 22 – Exemplo de uma das formas de “strumming texture” em *Dream Brother*. Transcrição realizada por Michael Lucke.

Música	Pianista	Partitura	Min.
Dream Brother	Mehldau	Tenho	13:34
Variationen über "Light My Fire"	Gulda	Tenho	13:15
Iron Man	Wakeman	Transcrever	07:14
Everything In It's Right Place	O’Riley	Transcrever	04:04
Toxicity	Vika	Acessível	03:59
Sunday Bloody Sunday	Sano	Transcrever	06:30
			48:30

Tabela 1 – Plano inicial de repertório.

O plano seria estudar essas músicas e avançar nos arranjos já esboçados, para então selecionar o repertório do recital, o qual não incluiria todas as músicas. Contudo, a única música desta lista que seguiu no processo foi o tema e variações de Gulda e, exceto *Dream Brother*, as demais músicas não foram estudadas (embora *Toxicity* tenha sido lida). Dessa forma, passo a relatar como o repertório foi se estruturando de forma

diferente deste plano. Para sintetizar a descrição do terceiro ciclo de repertório, a Figura 23 apresenta uma linha do tempo resumindo marcos importantes.

A primeira peça que tomou forma no repertório foi o meu arranjo de *Sertão*. Quando iniciei o terceiro ciclo de repertório, esse era o esboço que considerava mais bem-sucedido, então, em agosto de 2021, gravei metade da música arranjada, e do final de outubro até novembro arranjei a segunda metade. Em janeiro de 2022, fiz a primeira gravação do começo ao fim.

O Tema e Variações sobre *Light My Fire* foi estudado desde o início do terceiro ciclo de repertório. Essa peça apresenta uma estrofe e o refrão da música referida como o tema. A partir dessa estrutura, há 7 variações escritas, 4 variações com ideias de improvisação e uma transição improvisada para a recapitulação do tema, que, nesse final, tem a adição de improvisos na seção referente ao refrão. Inicialmente, me dediquei a tocar a música até o fim da sétima variação escrita, fazendo a primeira gravação dessa parte da música em fevereiro de 2022. Consegui gravar a música completa pela primeira vez em junho.

O arranjo de *Dream Brother* começou a ser estudado mais ou menos junto com o Tema e Variações. Cheguei a estudar metade da partitura da transcrição com auxílio da gravação da performance, mas comecei a avaliar que estava avançando muito pouco pelo fato de grande parte dos elementos serem resultado de improvisação, com regularidades notáveis na estrutura, mas com muito poucas na superfície musical, ou seja, com micro variações de ritmos e notas que tornava bastante difícil de aprender. Como eu não tinha uma estratégia para solucionar essa dificuldade, fui deixando essa música de lado ainda em 2021 e me dedicando às outras.

Em janeiro de 2022, retomei o esboço de *Smoke on the Water* e estruturei o arranjo com: intro – estrofe / refrão – interlúdio – estrofe / refrão (variados). No final do mês, gravei até o interlúdio, que consiste em um desenvolvimento do *riff* empregando variações imitativas e contrapontísticas. O arranjo foi retomado e concluído em junho, gravado inteiro pela primeira vez no fim de julho e continuou sofrendo alterações substanciais até outubro.

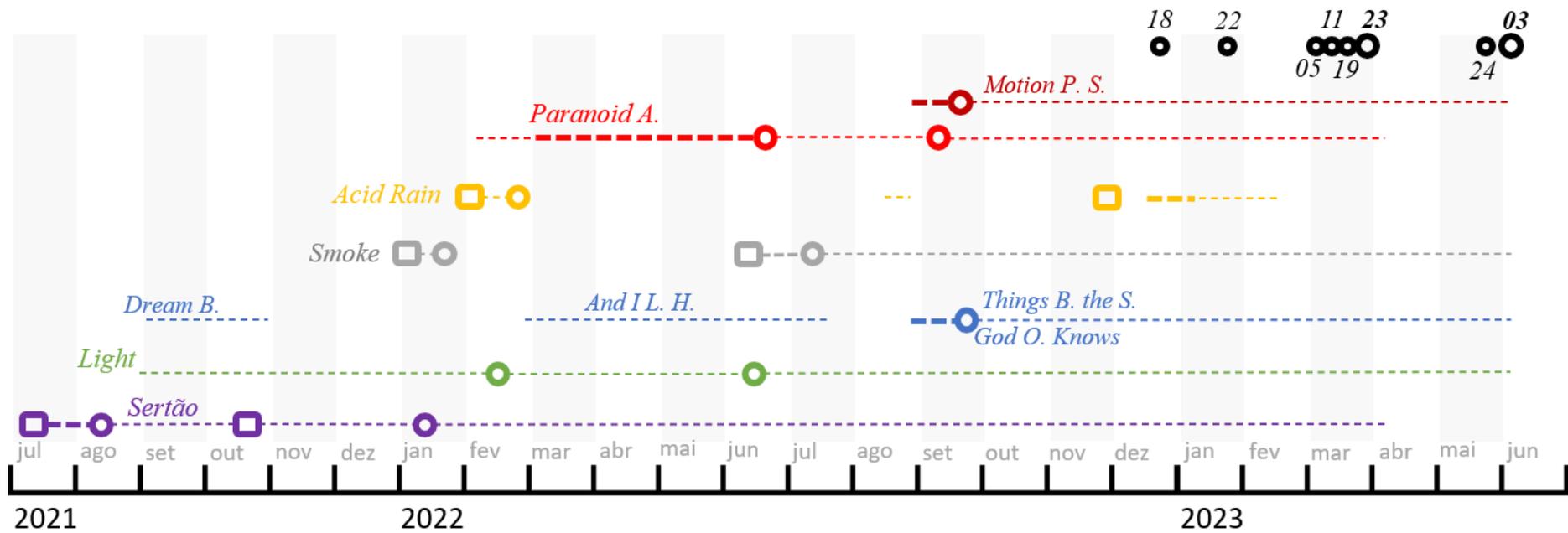


Figura 23 – Linha do tempo com principais momentos. Círculos representam gravações importantes mencionadas no texto, sendo os coloridos de peças específicas e os pretos do repertório todo. Quadrados são momentos de dedicação focada no arranjo. As linhas tracejadas indicam que a peça faz parte da rotina de estudos, sendo os tracejados grossos indicação de dedicação intensa àquela música.

Na minha primeira pesquisa sobre os arranjos do Christopher O’Riley, não havia encontrado partituras disponíveis, então, em janeiro de 2022, comecei a transcrever a gravação de *Everything In It's Right Place*. Como já era possível calcular que seria uma tarefa bem demorada, refiz a pesquisa sobre a disponibilidade das partituras. Dessa vez encontrei uma postagem na internet do próprio O’Riley falando dos arranjos e sugerindo que os interessados nas partituras entrassem em contato com ele (as partituras tinham sido publicadas, mas estavam esgotadas e não seriam relançadas). Em resposta ao meu e-mail explicando a pesquisa sobre arranjos de rock, ele foi muito atencioso ao me falar que essa música que eu escolhera era largamente baseada em improvisação e, para a temática de arranjo, ele sugeriria outras músicas que ele havia gravado: *Paranoid Android*, *Let Down*, *Glass Eyes*, *There There*. Com isso, respondi a ele que gostaria de trabalhar com *Paranoid Android*. Ao fim da conversa, ele me enviou 3 partituras: *Paranoid Android*, que eu tinha escolhido, *Everything In It's Right Place*, pois falei a ele que gostaria de saber se ele estruturava performance com uma partitura, e *Motion Picture Soundtrack*, a qual ele achou que também poderia me interessar.

Em fevereiro, comecei a estudar a partitura de *Paranoid Android* e logo ficou claro que se tratava de uma construção muito mais complexa do que eu percebera ao ouvir a gravação. De março a junho foi um período de intensa dedicação à leitura e ao aprendizado desta peça. Em junho, fiz a primeira gravação até a metade da música e, em setembro, fiz a primeira gravação inteira.

Também em fevereiro, retomei o meu esboço de *Acid Rain*: fiz revisões e pratiquei para fazer uma gravação de metade da música. Nesse estágio, planejava me dedicar a dois arranjos que fossem mais fiéis ao original (*Sertão* e *Acid Rain*) e a dois arranjos que propusessem mais transformações da música de referência (*Smoke on the Water* e *Fear of the Dark*). Contudo, a partir dessa primeira gravação, a minha orientadora sugeriu que eu fizesse mais transformações nessa música para explorar mais os elementos musicais e as possibilidades do piano. Dessa forma, como ainda não tinha muita clareza de como realizar isso, deixei esse arranjo de lado e me dediquei à preparação das outras músicas. *Acid Rain* foi retomado somente em agosto para pensarmos novas possibilidades e o arranjo foi realmente retrabalhado em novembro e dezembro.



Figura 24 – Exemplo da transcrição de *And I Love Her* na interpretação de Brad Mehldau, realizada por Michael Lucke.

Após ter dificuldades com a partitura de *Dream Brother*, avalei que seria melhor experimentar outra peça, então, em março de 2022, comecei a estudar a transcrição da versão de *And I Love Her* (The Beatles) do Brad Mehldau. O arranjo é similarmente longo, com uma duração parecida à *Dream Brother*, e inclui também um tipo de desenvolvimento textural que me interessava estudar, baseado em sequências contínuas de semicolcheias, como exemplificado na Figura 24. Contudo, o estudo da partitura nessa parte da música se mostrou muito ineficiente, considerando a extensão em torno de 10 páginas de procedimentos em constante mudança. A estratégia geral de Mehldau se baseia em agrupamentos variados e alternados de semicolcheias (grupos de 4, 5 e 6 são comuns), criando variedade em complexidade rítmica e melódica dentro de uma progressão harmônica cíclica (como um *chorus* de um tema no jazz). A cada ciclo, novas montagens da harmonia são exploradas, assim como novas combinações rítmicas.

Até julho, segui estudando essa música e cheguei a pensar em soluções para a performance dela. A ideia esboçada seria criar um híbrido entre partes em que eu seguiria a partitura e partes em que treinaria para reproduzir a estratégia de improvisação usada em ciclos harmônicos selecionados, reduzindo a quantidade deles para tornar a peça mais concisa. Seria algo como as variações do Gulda, em que há variações escritas e variações com improvisações sobre um plano determinado. Cheguei a fazer um teste identificando padrões e improvisando com eles dentro da sequência harmônica. Diante desse teste, avalei que a estratégia poderia funcionar, mas começou a me parecer que desviaria demais a pesquisa para questões de improvisação.

A partir de julho, comecei a me preocupar com o andamento da montagem do repertório. Embora *Sertão* e *Light my Fire* estivessem com performances encaminhadas

e *Smoke on the Water* já estivesse bem estruturado, o desenvolvimento de *Paranoid Android* havia demandado muito tempo e as outras músicas não tinham avançado. Eu estava com dificuldades novamente com a música do Brad Mehldau, não conseguira retrabalhar *Acid Rain*, não retomara o esboço de *Fear of the Dark* que queria arranjar e não conseguira incluir outras músicas no repertório. Assim, em agosto, ocorreram reestruturações importantes:

- defini que realizar transcrições de gravações não seria mais viável;
- avaliei com a minha orientadora um repertório selecionado de partituras da Vika (escolhida na primeira lista) e concluímos que nesse ponto não traria muita contribuição para o processo;
- abandonei a ideia de arranjar a música *Fear of the Dark* e fiquei somente com 3 arranjos criados (*Sertão*, *Smoke* e *Acid*);
- decidi trocar novamente a música de Brad Mehldau e dessa vez escolhi duas transcrições mais curtas, mas que ainda tivessem as características que me interessavam, como desenvolvimentos rítmicos e texturais dos materiais musicais;
- decidi complementar o repertório com o outro arranjo que o O’Riley me enviara, *Motion Picture Soundtrack*, o qual não era tão denso quanto *Paranoid Android*, mas me permitiria expandir o meu olhar sobre a abordagem dele, além de criar contraste no repertório por ser uma música lenta.

Os dois arranjos do Mehldau que passaram a fazer parte do repertório foram *Things Behind the Sun* (Nick Drake) e *God Only Knows* (The Beach Boys). Desta vez, fiz escolhas mais conscientes de forma a não ter as mesmas dificuldades que tivera. As primeiras seleções talvez tenham sido ingênuas do ponto de vista de trabalhar com produtos de performances repletas de improvisações, mas os desafios não tinham sido previstos por mim. De forma geral, acreditara que poderia abordar essas partituras de maneira parecida com a qual abordo partituras de composições e isso se mostrou um engano.

Assim, o repertório se reestruturou com as variações do Gulda, dois arranjos do O’Riley, dois arranjos do Mehldau e três arranjos meus. O segundo semestre de 2022 foi dedicado a aprender as 3 músicas novas e a aprimorar a performance das músicas que já vinham sendo desenvolvidas. No mês de setembro, em especial, estudei mais

intensamente as duas músicas do Mehldau e a nova música do O’Riley, gravando as três pela primeira vez no dia 26 daquele mês. O arranjo de *Motion Picture Soundtrack* teve o trabalho adicional específico de fazer uma edição da partitura para facilitar o estudo. O’Riley já havia me aconselhado a acompanhar a partitura com a gravação, pois parte da escrita planejada por ele apresenta desafios para ser registrado em programas de editoração. Na Figura 25, comparo as duas versões.

Na versão da partitura que foi elaborada, resolvi problemas gráficos relevantes reorganizando elementos da notação e omitindo informações não essenciais. Nesse processo, utilizei como referência a gravação do álbum de lançamento desse arranjo e uma gravação em vídeo com o próprio autor tocando.

Figura 25 – Comparação entre a partitura na versão do arranjador (acima) e a versão que elaborei (abaixo).

Foi somente no fim de novembro e em dezembro que consegui me dedicar à reformulação do arranjo de *Acid Rain*. Com a performance das demais músicas se consolidando (as quais gravei em sequência pela primeira vez no dia 18 de dezembro), foi possível me dedicar ao trabalho de arranjo que ainda estava pendente. Após aprender e memorizar a música entre o fim de dezembro e o início de janeiro, continuei buscando aprimorar a performance para fazer a primeira gravação. No fim de janeiro, apresentei a música inteira para amigos após o segundo exercício de performance do meu repertório completo até então (comentarei esses exercícios a seguir), ainda que não tenha tocado junto com o resto do programa de peças, mas sim como uma música extra ainda em desenvolvimento. Contudo, trabalhando intensamente neste texto de pesquisa e

continuando o estudo das outras músicas, percebi que não conseguiria incluir esse arranjo no recital, o qual começara a ser planejado para o mês de março de 2023. Assim, interrompi os estudos dessa música para me dedicar às outras 7.

Os meses de fevereiro e março de 2023 foram preparatórios para o recital que ocorreu dia 23 de março. Com a retirada de *Acid Rain*, o repertório ficou organizado conforme foi apresentado na Introdução:

Variações sobre Light My Fire (The Doors) – Friedrich Gulda
Things Behind the Sun (Nick Drake) – Brad Mehldau
Motion Picture Soundtrack (Radiohead) – Christopher O’Riley
Smoke on the Water (Deep Purple) – Menan Duwe

Intervalo

Paranoid Android (Radiohead) – Christopher O’Riley
God Only Knows (The Beach Boys) – Brad Mehldau
Sertão (Kiko Loureiro) – Menan Duwe

Houve alguns testes em relação à ordem das músicas, como a inversão das posições de *Things Behind the Sun* e das *Variações*, ou a inversão das posições de *Sertão* e *Paranoid Android*, mas em fevereiro fizemos os experimentos finais nas aulas de piano e consolidamos a sequência acima priorizando a experiência do recital como um todo.

Na Figura 23, com a linha do tempo do processo, estão marcados dois círculos pretos grandes e seis menores. Os grandes indicam apresentações públicas: o recital de doutorado e uma participação na Rádio da Universidade que comentarei a seguir. Os menores representam momentos em que toquei todo o repertório para pelo menos uma pessoa como exercício de performance. Antes do dia 23 de março, os cinco exercícios foram realizados na minha casa e gravados. O primeiro e o terceiro somente com a minha esposa como público e os demais com públicos um pouco maiores (entre três e seis pessoas). Esses momentos foram de grande importância para construir confiança com o trabalho artístico e os feedbacks que recebi me motivaram e me prepararam para o recital público.

Além dessas prévias do recital, a performance foi exercitada nas aulas de piano e no Laboratório de Piano, uma aula coletiva dedicada ao exercício da performance. Embora não tenha tocado o programa todo nestes momentos, apresentei peças individualmente e conjuntos de peças na ordem do programa, como recortes do recital

(essas performances não foram gravadas). De forma similar, os feedbacks recebidos foram me preparando para a apresentação do dia 23.

Junto com o planejamento das prévias, outras duas atividades importantes de preparação do recital foram realizadas: a montagem do programa de recital impresso no modelo institucional e a divulgação. O modelo de programa para os recitais segue uma estrutura com nome do compositor, ano de nascimento e morte, título da obra e lista dos movimentos, muito própria à Música Clássica (Figura 26). Alguma adaptação foi necessária para apresentar apropriadamente os arranjos do meu repertório, então optei pelo formato mostrado na Figura 27, com o título da música em primeiro plano, acompanhada do autor, mas dando ênfase maior ao arranjador. A informação do ano de nascimento e morte foi mantida para o arranjador e duas notas de rodapé foram incluídas para deixar claro os papéis criativos. Embora representem alterações simples na estrutura textual do programa, elas dizem respeito a escolhas relevantes para a comunicação do trabalho artístico realizado.

Compositor Nome Sobrenome
(1800-1900)
Título da obra com opus e número
I - Movimento
II - Movimento
III - Movimento

Figura 26 – Estrutura institucional de entrada das músicas no programa de recital.

A divulgação envolveu: 1) a publicação em rede social de recortes das gravações que realizei antes do recital, convidando as pessoas e anunciando a data da apresentação e 2) a criação de um cartaz, que foi impresso e divulgado digitalmente. O cartaz pode ser visto na Figura 27, tendo sido feito por mim usando uma foto tirada por uma amiga fotógrafa, Isadora Quintana. Nele, achei importante referenciar tanto as bandas quanto os pianistas, pois julguei que isso poderia ser um atrativo para o público. Também busquei uma estética que pudesse ficar entre a divulgação de um show e a divulgação de um recital.

Avalio que o recital de piano com um repertório diferente, focada em um estilo com certa popularidade e divulgando músicas de grupos e artistas que têm muitos fãs, influenciou no alcance maior da divulgação e na presença de um público consideravelmente maior do que o usual para esse tipo de evento, um recital acadêmico de piano no instituto de artes da universidade. O Recital foi divulgado em páginas da

universidade na internet, incluindo site institucional e redes sociais, o que não é comum nesse caso e que acredito que ocorreu por chamar a atenção como um evento diferente. Essa diferença provoca, contudo, algum ruído em relações aos padrões, conforme podemos ver nesta frase veiculada nessas mídias: “O repertório inclui obras de The Doors, Deep Purple, Radiohead, Nick Drake, The Beach Boys e Kiko Loureiro”, formato que normalmente cita os sobrenomes de grandes compositores da Música Clássica. Dizer que as obras desses artistas foram tocadas no recital não é muito preciso em relação ao que a cultura clássica entende por obra musical, nem em relação à forma como os ouvintes de rock falam de suas músicas e nem em relação ao tipo de trabalho artístico que estou realizando. Por outro lado, o termo obra pode ter um sentido de prestígio e, por isso, tratar as músicas de rock como obras de arte dos seus autores pode ser uma forma reconhecer um valor que para as músicas da tradição clássica já está consolidado, ou seja, manter o padrão de comunicação evita que se cometa o eventual erro de colocar essa música popular em um nível inferior de valor. De todo modo, independentemente do comunicador ter feito uma reflexão similar a essa ou ter somente aplicado o formato de texto, esse detalhe, apesar de pequeno, nos permite pensar sobre como músicas criadas de maneiras diferentes operam com conceitos diferentes.

O recital marcou um momento importante da realização do produto artístico desta pesquisa. Em termos da nossa metodologia, a performance pública avaliada por uma banca consistiu em uma fase em que testamos, validamos e/ou reavaliamos tanto os arranjos criados quanto os arranjos selecionados e interpretados. A própria consistência do repertório enquanto um recital de piano pôde ser verificada e, na minha opinião, um de meus colegas sintetizou bem os nossos anseios ao me cumprimentar: “uma apresentação que mostra as manipulações musicais e pianísticas que se ouve usualmente em um recital de piano, mas com um repertório diferente”¹⁰⁰. A recepção da banca foi bastante positiva, assim como a do público e a de colegas.

Após o recital houve dois convites. O primeiro para participar de uma série de recitais chamada Solo Piano, voltada principalmente para pianistas da pós-graduação. O segundo para participar de uma transmissão ao vivo na Rádio da Universidade como parte de uma programação chamada Portas Abertas, em que todo o campus recebe estudantes secundaristas para conhecer a instituição. Considero ambos uma repercussão positiva do recital, embora o primeiro não tenha sido possível de concretizar por uma limitação atual

¹⁰⁰ A citação aqui é aproximada, mas acredito que faça justiça ao comentário de Guilherme Lopes.

da universidade junto ao ECAD, o que afeta apresentações com repertório que não seja domínio público ou que não tenha os direitos liberados pelo compositor.



Programa

Variações sobre Light My Fire
(The Doors)¹
Friedrich Gulda²
(1930-2000)

Things Behind the Sun
(Nick Drake)
Brad Mehldau
(1970)

Motion Picture Soundtrack
(Radiohead)
Christopher O'Riley
(1956)

Smoke on the Water
(Deep Purple)
Menan Duwe
(1989)

Intervalo

Paranoid Android
(Radiohead)
Christopher O'Riley

God Only Knows
(The Beach Boys)
Brad Mehldau

Sertão
(Kiko Loureiro)
Menan Duwe

¹ Grupo ou músico autor da composição.

² Pianista autor da recriação para piano.

Figura 27 – Cartaz usado na divulgação do recital (esquerda) e programa de músicas tocadas (direita).

A participação na rádio ocorreu no dia 3 de junho e está situada na linha temporal da Figura 23. Também houve um exercício de performance realizado um pouco mais de uma semana antes em uma aula do Laboratório de Piano. Como foi uma apresentação com duração de menos de 30 min, toquei a primeira metade do programa (4 peças até o intervalo), o que contempla uma peça de cada arranjador (incluindo eu), mas fazendo um recorte nas *Variações sobre Light My Fire*. Inspirado por uma performance do próprio Gulda desta música, toquei a introdução e o tema, as variações 1 e 2, duas variações improvisadas e a recapitulação. A performance ao vivo com público presente no estúdio foi transmitida pela rádio e pôde ser acessada somente ao vivo pela internet. As músicas foram intercaladas com conversas e comentários rápidos conduzidos pelo jornalista

André Grassi. No exercício de performance da semana anterior, toquei as quatro músicas como uma simulação da performance na rádio e pude experimentar previamente a versão reduzida das *Variações* e receber alguns feedbacks.

4.6 Avaliações e reflexões

O processo de construção artística que descrevo teve diversos desafios e descobertas. Nesta conclusão abordarei questões gerais para refletir sobre os aspectos trazidos.

Embora já imaginasse que pudesse ser um desafio reunir materiais como partituras para realizar performances de músicas de rock, esse desafio se coloca realmente ao desejar construir um repertório de piano de concerto, ou seja, com um certo nível de exploração de elementos musicais e técnico-pianísticos que é difícil de estabelecer formalmente com precisão, mas que é característico do repertório de piano solo e que pode ser avaliado pela experiência prática e pelo contato com as músicas. De uma forma ampla, muitas músicas de rock têm um tipo de interesse musical que precisa ser transformado e reinterpretado ao ser trazido para o piano. Nesse sentido, os três músicos que eu trouxe para o repertório final apresentam soluções bastante diferentes para essa questão e isso será analisado no próximo capítulo. Também explorarei as minhas soluções e verificarei como elas dialogam com as estratégias desses músicos, especialmente no arranjo de *Smoke on the Water*.

Outro desafio foi lidar com as características do repertório que me surpreenderam e afetaram o planejamento, tanto a complexidade da construção musical trazida por O'Riley quanto a dificuldade de abordar as estratégias improvisatórias empregadas por Mehdau. As variações do Gulda, por outro lado, foram desafiadoras de uma forma que, em grande parte, eu já esperava, com muitas características do repertório virtuosístico para piano.

A dinâmica de criar arranjos com essa proposta de concerto também apresentou desafios. Em todos os arranjos houve ciclos de experimentação, escrita e estudo da partitura para avaliação. Muitos elementos precisaram ser testados na velocidade final ou em relação ao todo (ou grande parte) para serem avaliados apropriadamente. Assim, muito do que constitui os arranjos teve que ser estudado e reestudado posteriormente com as alterações (mais de uma vez em alguns casos). A prática pianística envolve um ciclo

contínuo com: avaliação, identificação de problemas, estabelecimento de objetivos e determinação de novas tarefas. Uma característica marcante que notei nestes ciclos de estudo dos meus arranjos é que, além de uma pergunta constante “como posso fazer para isso soar de tal forma?”, há adicionalmente a pergunta “será que isso que escrevi está funcionando?”. Ou seja, principalmente durante os estágios inicial e intermediário do desenvolvimento da performance da música arranjada, estão presentes questionamentos sobre a própria constituição do texto musical e não exclusivamente sobre a sua performance (algo que imagino ser comum na experiência de pianistas compositores).

Os desafios se manifestaram também no âmbito emocional. A sensação que descrevi em minhas anotações, dois meses e meio antes do recital, foi a de tripla vulnerabilidade. Adicionalmente à vulnerabilidade em que nos colocamos na própria performance, havia essa sensação em relação à escolha de uma proposta diferente, contemplando a montagem do repertório, e em relação à criação dos meus próprios arranjos, envolvendo decisões tanto sobre quais músicas arranjei quanto sobre quais estratégias empreguei.

O espaço cultural da música de concerto faz os performers internalizarem expectativas em relação aos seus produtos artísticos, especialmente em ambientes formais. Assim, avalio que a sensação de vulnerabilidade seja fruto da comparação do trabalho que produzi com essas expectativas, sejam elas reais, imaginadas ou ambos. O maior aliado para enfrentar esse aspecto foi compartilhar com colegas e amigos os resultados do processo, o que se tornou mais intenso com os exercícios de performance que se intensificaram pouco depois dessas anotações.

Neste longo processo, o arranjo e a perspectiva que desenvolvi sobre essa atividade foram descobertas para mim. Foi um caminho artístico encontrado para desenvolver e explorar questionamentos e anseios. Na minha trajetória, as inquietações são muito mais antigas do que o envolvimento com a criação de arranjar, que foi se colocando gradualmente para mim como uma necessidade para poder aprender com expressões musicais para além da música de concerto. Como busquei descrever, diversas experiências me colocaram no caminho dessa descoberta e esta pesquisa permitiu aprofundar e propor uma visão sobre arranjo como uma possibilidade importante na minha atividade criativa, interpretativa e performativa.

5. Análise dos arranjos

Neste capítulo, busco identificar como as músicas de rock do repertório foram interpretadas e recriadas como músicas para piano solo. Para isso, analiso as músicas que compõem as duas partes do processo artístico desta pesquisa: os 5 arranjos para piano criados pelos 3 pianistas selecionados e os 2 arranjos desenvolvidos por mim. Faço comparações entre os arranjos e as versões originais, visando apontar em que medida certos elementos são mantidos enquanto outros são transformados. Isso permite avaliar as estratégias usadas na recriação das músicas e interpretar as concepções artísticas que as alicerçam. Assim, retomo o que foi desenvolvida no Capítulo 2, que aprofundou o conceito de arranjo como um tipo de recriação que produz o que é considerado uma nova versão de uma música. O termo arranjo é usado aqui como equivalente de recriação e, por isso, não implica em técnicas específicas de manipulação de um material, mas em uma abordagem que revela novas possibilidades para uma música, transmitindo a visão criativa do arranjador. Nos arranjos para piano, esse processo se dá de forma muito conectada com a prática de performance do pianista arranjador, de maneira que a recriação se apresenta como uma interpretação da música que usa as possibilidades do piano para expressar a nova concepção.

Nas análises, abordo aquilo que considero mais característico em cada arranjo, sempre mostrando uma interpretação formal para que o leitor possa se familiarizar com a música toda. As partituras dos arranjos e algumas transcrições das gravações de rock são usadas para ilustrar as características abordadas, mas estarei sempre me referindo também às gravações das bandas de rock, às gravações dos pianistas e às minhas performances e gravações dos arranjos. Para as músicas abordadas neste capítulo, criei uma playlist com vídeos que combinam gravação, partitura e concepção formal para familiarizar o leitor com os arranjos e servir de referência sonora para os exemplos trazidos no texto. No decorrer deste capítulo, partes específicas dos vídeos são referenciadas por links junto aos exemplos nas figuras. Alguns vídeos já disponíveis na plataforma do YouTube também foram incluídos na playlist, sendo referenciados da mesma forma. A playlist pode ser acessada no seguinte link¹⁰¹:

¹⁰¹ O Anexo I traz a lista de vídeos da playlist.

 https://www.youtube.com/playlist?list=PL5cjgsBPMRBbpqA_bllnMhn6DJ_6mjPCr

O ícone de fone de ouvido marca cada exemplo auditivo, detalhado na descrição da figura que o antecede. Assim, o texto do link busca ser resumido, incluindo a minutagem do vídeo sempre que não estiver direcionando ao início dele. Quando a palavra “Arranjo” for usada para o link, isso indica que a gravação é de uma performance minha. O nome da banda ou do artista de rock indica um exemplo da música original, incluído quando citado e quando a comparação é pertinente. Nas *Variações sobre Light my Fire* e no arranjo de *God Only Knows*, optei por exemplificar a recriação para piano com gravações de Gulda e Mehltau respectivamente. Nas demais músicas, uso majoritariamente gravações minhas, mas, quando não for o caso, o nome do pianista é indicado. Em alguns exemplos, optei por usar uma gravação que fiz posteriormente ao recital de doutorado: uma apresentação realizada no dia 5 de outubro de 2023 em Florianópolis, no Teatro Álvaro de Carvalho. Links de exemplos de obras de Mendelssohn e Beethoven, trazidos na seção 5.1, terão um texto um pouco mais detalhado. Todos os vídeos com o esquema formal podem ser navegados por meio das minutagens incluídas em sua descrição na plataforma do YouTube, que funciona como um link interno para a seção específica indicada.

Para a análise de áudios, foi utilizado o programa *Transcribe!*¹⁰², que tem ferramentas eficientes e maleáveis para auxiliar a escuta, como controles de reprodução que facilitam ouvir um trecho repetidamente e possibilitam reduzir a velocidade. O programa também tem uma ferramenta para inserir marcadores, facilitando o mapeamento rítmico e formal, além de fazer uma análise do espectro de frequências para auxiliar na identificação de alturas. Ele foi utilizado especialmente para o mapeamento do áudio (facilitando a análise formal) e para a transcrição de elementos melódicos, rítmicos e harmônicos trazidos no texto. Na Figura 28, há um exemplo da área de trabalho no programa, parte da qual também poderá ser vista em alguns vídeos da playlist. Não serão feitas referências específicas ao *Transcribe!* no decorrer do texto, mas considero relevante explicitar essa ferramenta utilizada na análise auditiva para a construção dos exemplos e da interpretação analítica.

¹⁰² <https://www.seventhstring.com/xscribe/overview.html> acessado em 24 de fevereiro de 2023.

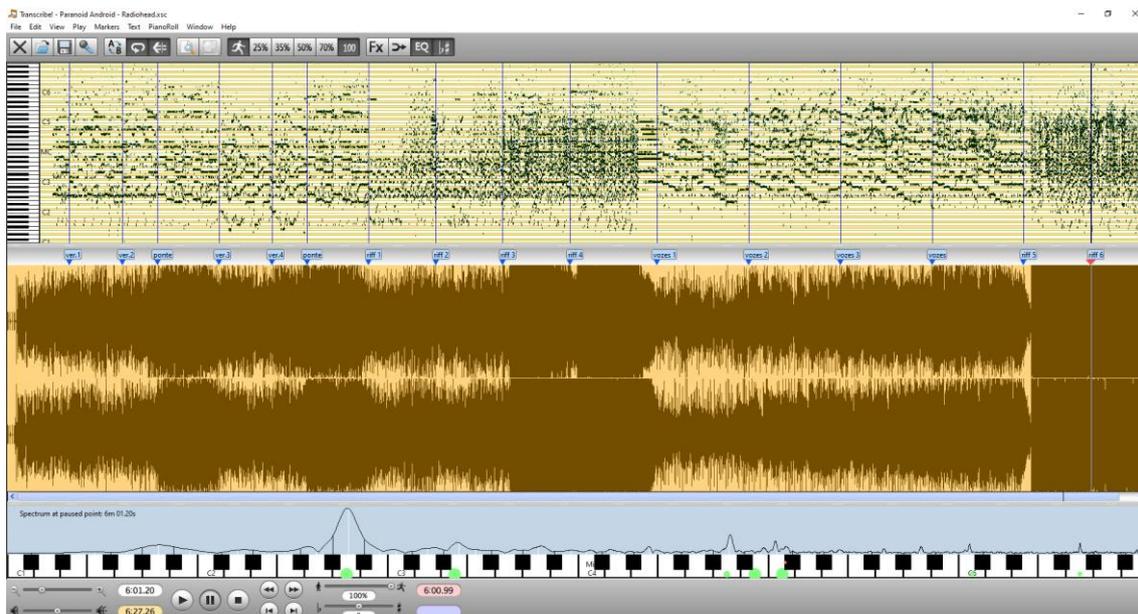


Figura 28 – Exemplo de uma área de trabalho do programa Transcribe!.

5.1 Friedrich Gulda

O Tema e variações sobre *Light my Fire* criado por Gulda está sendo tratado nessa pesquisa como um arranjo em uma concepção ampla do termo que foi explorada no Capítulo 2: uma música que se propõe a recriar outra música pré-existente com mudanças significativas ao ponto de não poder ser considerada uma nova performance desta. Essa obra nos interessa por transformar uma música de rock em outra de piano solo e, alternativamente ao conceito de arranjo, poderíamos argumentar que a criação de Gulda é uma composição nova baseada em material emprestado de outra música, uma vez que apresenta elementos novos o suficiente para ser entendida assim. Por isso, vale a pena apontar que o termo arranjo é usado, em parte, como uma forma de reunir as músicas desta pesquisa artística em um mesmo grupo conceitualmente, embora os procedimentos criativos empregados sejam diferentes entre si, uma vez que escrever variações é entendido como um procedimento distinto daquele de arranjar uma música enquanto técnica de manipulação de material musical.

Para começar a abordar as similaridades e diferenças entre a gravação de *Light my Fire* (1967) pelo The Doors e as variações de Gulda, avaliaremos a forma. A canção é baseada em um par de estrofe / refrão, o que é comum no rock. A estrofe tem 4 versos totalizando 8 compassos e o refrão tem 2 versos de 2 compassos e um terceiro estendido com 3, totalizando 7. Há um *riff* característico que aparece 3 vezes: como introdução

precedendo a estrofe, como retorno após os solos e como finalização. Essa música é conhecida por ter uma seção central com solos que é bastante longa, responsável por pouco mais de 60% da duração da música. A Figura 29 representa um esquema formal com as seções tendo tamanho proporcional ao número de compassos. A linha está dividida em duas por uma questão de espaço para a representação gráfica, mas o segmento de baixo é uma continuação direta do segmento de cima.

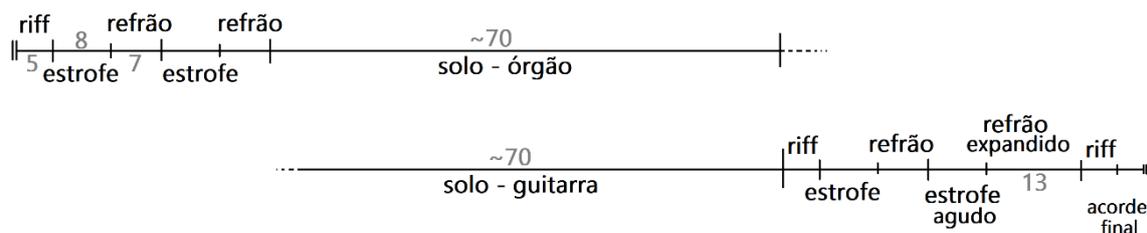


Figura 29 – Light my Fire – The Doors, esquema formal.



Há dois pares estrofe / refrão no início e dois no final, sendo que, na última estrofe, a melodia vai para uma região mais aguda dentro da mesma harmonia. O último refrão tem a melodia alterada para finalizar uma oitava acima e é estendido com repetições extras. A progressão harmônica é alterada a partir da terceira vez, mas finaliza na mesma tônica.

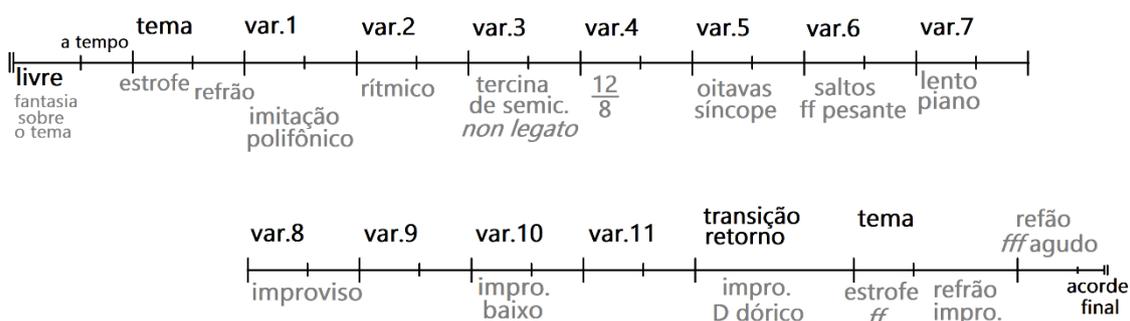


Figura 30 – Variações sobre Light my Fire – Gulda, esquema formal.



Para construir as suas variações, Gulda usa a mesma estrutura estrofe / refrão enquanto tema a ser variado. Antes abordar as mudanças específicas realizadas no material, há duas mudanças gerais a serem consideradas. A tonalidade usada pelo The

Doors é anotada em songbooks¹⁰³ como Ré maior, com o primeiro acorde sendo Lá menor, embora na gravação soe muito perto de um semitom mais grave. Gulda estabelece a tonalidade em Sol maior, ou seja, com o primeiro acorde da estrofe sendo Ré menor. Outra mudança é o andamento: em torno de 128 bpm na gravação da canção e variando entre 84 e 96 nas duas gravações do Gulda que tive acesso¹⁰⁴. É provável que o pianista tenha escolhido uma tonalidade favorável tanto para o tipo de interpretação da melodia quanto para os tipos de acompanhamento que desejou realizar. Quanto ao andamento, avalio que uma pulsação mais lenta favoreça a escrita mais sincopada no nível da subdivisão do pulso, a qual ele utiliza.

Na Figura 30 há a representação do esquema formal das variações seguindo a mesma lógica do anterior. Gulda não utiliza o *riff* na sua versão, ele inicia apresentando a estrofe em uma abordagem livre no tempo e na interpretação melódica para assumir uma pulsação regular no refrão. Já a segunda apresentação do par estrofe-refrão é referida como o tema da música numa relação mais próxima com a canção de origem, embora com diferenças importantes que iremos considerar. A música se desenvolve com 7 variações escritas e 4 variações com direcionamentos para a improvisação, sendo as variações 10 e 11 improvisações para a região grave do piano, como um improviso de baixo. O acompanhamento usado nos longos solos do The Doors é trazido para uma improvisação que conduz novamente ao tema (seção Transição Retorno). Assim, o par estrofe / refrão acontece mais uma vez ao fim e o refrão é bastante estendido, com repetições da melodia base intercaladas por um trecho de improvisação.

Comparando a melodia da canção¹⁰⁵ com a melodia realizada por Gulda (Figura 31), identifico que: 1) há a ampliação do intervalo melódico estrutural, de uma terça menor para um trítono, o que influencia a construção de todas as variações, e que 2) a grande similaridade melódica que existe entre os quatro versos é substituída por variações

¹⁰³ Para essa análise, consultei as publicações: *The Doors Guitar Tablature Anthology*, 1991, Wise Publications, transcrições de guitarra por Kenny Chipkin; *The Doors Supertab for Guitar*, 1989, Wise Publications, compilado por Peter Evans; *The Doors Anthology*, 2001, Hal Leonard Publishing Corporation.

¹⁰⁴ A primeira gravação é do álbum *Long Road to Freedom*, lançado em 1971 e não relançado em formato digital. O áudio pode ser acessado na seguinte postagem no YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=qpNwQwWbsn8>

Já o vídeo que tem o álbum completo está com a rotação acelerada, soando mais rápido e mais agudo:

<https://www.youtube.com/watch?v=RwREIlebclo>

A segunda gravação é do álbum *Message from G*, lançado originalmente em 1979 com gravações de 3 concertos realizados no ano anterior, sendo relançado em 2016 em formato digital (comentários do produtor Christoph Stickel, <https://www.amazon.com/Friedrich-Gulda-Message-G/dp/B0157JKYKE>).

Links acessados em 24 de fevereiro de 2023.

¹⁰⁵ Transposta para a mesma tonalidade das variações para facilitar essa análise.

melódicas já na exposição temática. A meu ver, a expansão do intervalo acentua a mudança harmônica entre os dois acordes, a qual já tem uma relação de mediantes cromática incomum para o rock, mas característico dessa canção. Enquanto a primeira realização do verso garante similaridade com o verso da canção, os três seguintes variam produzindo interesse musical, o que poderia faltar na ausência da letra e com o mesmo ritmo sendo mantido.

The image displays a musical score for 'Light my Fire' by The Doors, comparing the original melody with three variations of the 'Thema' (Theme). The score is organized into three systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment line. The first system shows the original melody with two notes circled in orange. The second system is labeled 'Thema' and includes the instruction 'p ma marcato'. The third system is also labeled 'Thema'. The score uses a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Chord changes from Dm to Bm are indicated above the vocal lines. The piano accompaniment features complex chordal textures and rhythmic patterns.

Figura 31 – Light my Fire, comparação entre a melodia da canção e do Tema das Variações.

🎧 [Gulda \(Estrofe\) 1:09](#) 🎧 [The Doors 0:10](#)

C D G Gsus G C D G E
 Come on ba-by, light my fire____ Come on ba-by, light my fire____

Am7 D_{sus}^{7/9} D7⁽⁹⁾ G^{add9} F6 E7^(b5) G7⁽⁹⁾ F7^(b9) E7^(b5)
cresc.

C D A A7
 Try to set the night on fire

A D/A A7 D/A A
f

Figura 32 – Light my Fire, comparação entre o Refrão na canção e no Tema das Variações, considerando a melodia e a harmonia.

🎧 [Gulda \(Refrão\) 1:32](#) 🎧 [The Doors 0:53](#)

Embora a harmonia seja a mesma, ela é tratada com sétimas. A mudança da nota Fá para a nota Mi no contorno melódico também permite harmonizá-la como uma nota não pertencente ao acorde, empregando um acorde diminuto, o que é característico da escala Bebop (LEVINE, 2006). Já no refrão, há uma rearmonização com mais alterações em relação à canção. A Figura 32 ilustra que, além do emprego de acordes com tensões, há a substituição da subdominante C (IV grau) pela subdominante Am (ii grau), formando assim a progressão característica no jazz ii – V – I. Gulda usa a dominante E7 nos dois versos e não somente no segundo, fortalecendo uma conexão com o Am do início da sequência, e inclui um acorde F de passagem. Esse F está bastante presente também nas variações, mas é omitido em algumas e deixa de fazer parte da escrita a partir das variações improvisadas.

No terceiro verso do refrão, na pauta que representa a canção, foi incluída a finalização do primeiro refrão (oitava de baixo) e do segundo refrão (oitava de cima). Essas duas finalizações também ocorrem nas variações do Gulda: quando o refrão aparece a primeira vez, após a interpretação livre dos versos e antes do tema propriamente, a finalização é na oitava inferior (Figura 33). Embora mantenha a harmonia nesses dois compassos de finalização do refrão, o pianista insere uma progressão que remete ao blues, passando pelo D/A para chegar no A7. Esse elemento se torna presente em quase todas as variações.



Figura 33 – Variações sobre *Light my Fire*, primeira finalização do Refrão (seção “a tempo” na linha do tempo).

 [Gulda 1:00](#)  [The Doors, finalização grave 0:32](#)  [The Doors, finalização aguda 1:00](#)

A letra foi incluída na Figura 32 para auxiliar na análise da maneira como a melodia do refrão é interpretada ao piano. Em “Come’on baby” Gulda opta por incluir notas somente nas sílabas fortes da letra, em “light my” há mais notas do que sílabas e em “fire” há uma nota para cada sílaba, mas a figura não é sincopada, iniciando na cabeça do compasso. Avalio que o pianista faz escolhas para evocar a melodia ao mesmo tempo em que a adapta ao estilo empregado.

Assim como The Doors, Gulda inicia a música com duas apresentações do par estrofe-refrão, mas emprega diversos recursos para que eles soem distintos: liberdade de tempo, variação melódica e variação de acompanhamento. Já no fim há somente uma recapitulação do par estrofe-refrão, mas, assim como na última exposição da canção, essa recapitulação tem mais intensidade e o refrão é alongado. Gulda usa recursos diferentes para conseguir esse efeito, principalmente registros mais agudos do piano, dinâmica mais intensa e improvisação. Ou seja, ele realiza o final com uma proposta similar, mas o interpreta em seus próprios termos e recursos.

Nas suas variações, que de certa maneira ocupam e expandem o espaço dos longos solos da versão original, Gulda emprega recursos tanto da tradição da música de concerto quanto da tradição do jazz. Trarei alguns exemplos para ilustrar.

Var. 1 c.1-8 Gulda

Figura 34 – Variações sobre *Light my Fire*, Variação 1, contraponto imitativo.

 [Gulda \(var.1\) 1:52](#)

Na Variação 1, Gulda cria um contraponto imitativo sobre a estrutura da estrofe, construindo uma melodia que parte do motivo de terça Fá - Ré do tema original. A Figura 34 identifica as imitações dentro da estrutura a três vezes. É interessante que a diminuição

do intervalo de imitação é usada como forma de intensificação para levar ao refrão: nos dois primeiros sistemas, a imitação na voz principal ocorre a cada 4 tempos, no terceiro sistema a cada 2 tempos e no quarto sistema a cada tempo. Essa estrutura de diálogo entre uma voz no compasso de Dm e outra voz no compasso de Bm também é usada na Variação 3 e na Variação 4. Isso remete ao arranjo da estrofe do tema de Gulda, o qual emprega um contracanto em blocos na região média e grave sob a nota longa no compasso de Bm, dialogando com o movimento da melodia no compasso de Dm (ver Figura 31).

Na variação 2, vemos uma construção melódica que remete mais ao jazz, com uma ornamentação característica e uma rítmica bastante sincopada (Figura 35). A montagem dos acordes empregando sétimas e tensões com *voicings* usados no jazz podem ser encontrados em toda a música, mas, nesse caso, a construção pianística como um todo remete à tradição jazzística.

Figura 35 – Variações sobre *Light my Fire*, Variação 2 (c.2-3 e 9-11).

 [Gulda \(var.2\) 2:34](#)

Na sequência, veremos 3 exemplos de construção pianística que remetem ao repertório de música de concerto. No primeiro (Figura 36), a estrofe da Variação 3 foi criada com elementos muito similares aos da Variação 9 das *Variations Sérieuses* Op.54 de Mendelssohn. Além da mesma configuração rítmica, o desenho melódico é muito

similar. A figura melódica com mudança de direção, que ocorre em Mendelssohn (em amarelo), ocorre quase da mesma forma no terceiro tempo dos compassos de Gulda. Este também utiliza uma nota dupla para criar uma melodia adicional ao movimento das notas curtas (a partir do segundo sistema). Contudo, Gulda usa esse recurso para criar um diálogo entre a mão direita (c.3 Dm) e a esquerda (c.4 Bm).

Também na Variação 3, mas na parte do refrão, podemos fazer uma comparação com a Variação 29 das *32 Variações em Dó menor* de Beethoven. Há uma grande similaridade entre os movimentos de arpejos simultâneos nas duas mãos em movimento contrário (Figura 37). A maior diferença é que Gulda sobrepõe formatos diferentes de quinta com oitava, a fim de produzir a progressão Am7 D7alt | Bm7 E7alt, enquanto Beethoven sobrepõe tríades, naturalmente com outro estilo harmônico.

Variations Sérieuses, Op.54 - Mendelssohn

VAR. 9.

Gulda

Var.3 c. 1-4

Figura 36 – Variações sobre *Light my Fire*, Variação 3 (Estrofe) comparada com a Var.9 das *Variations Sérieuses* Op.54 de Mendelssohn.

 [Gulda \(var.3\) 3:17](#)  [Mendelssohn, Variations Sérieuses, Var.9 \(Nelson Freire\) 4:05](#)

Var. XXIX

32 variações em Dó menor – Beethoven

Var. 3 c. 11-12

Gulda

Figura 37 – Variações sobre *Light my Fire*, Variação 3 (Refrão) comparada com a Var.29 das 32 Variações em Dó menor de Beethoven.

 [Gulda \(var. 3\) 3:44](#)  [Beethoven, Variações em Dó menor, Var.29 \(Gulda\) 7:17](#)

No terceiro exemplo trazido, na Variação 5, tanto na parte da estrofe quanto na do refrão, Gulda usa um formato de acorde com oitava no qual o gesto alterna entre a oitava e as notas centrais (Figura 38). Fazemos a comparação com dois conjuntos de variações de Beethoven: as mesmas 32 *Variações em Dó menor* e as 15 *Variações (com fuga) em Mib (Variações Eroica)*. Beethoven usa a figuração de duas maneiras diferentes nesses exemplos: uma com a oitava nas partes fortes da métrica e outra com as notas centrais nas partes fortes. Na estrofe, Gulda usa somente uma nota central e no refrão inclui duas. A sua versão é similar àquela usada na mão direita da Variação XII citada, mas a articulação é invertida, tornando o ritmo sincopado.

Embora Gulda conhecesse certamente as composições que estou citando, tendo inclusive gravações dessas variações de Beethoven, o que desejamos mostrar é o emprego de figurações características da música de concerto, e não necessariamente o reuso do material dessas músicas, por mais que isso possa ter acontecido.

32 variações em Dó menor – Beethoven

Var. VIII

15 variações (com fuga) em Mib (Eroica Variations) – Beethoven

Var. XII

c. 1-2 **Gulda**

Var. 5

c. 11-12

Figura 38 – Variações sobre Light my Fire, Variação 3 (Refrão) comparada com a Var.8 das 32 Variações em Dó menor e a Var.12 das “Variações Eróica” de Beethoven.

🎧 [Gulda \(var.5\) 5:39](#) 🎧 [Beethoven, 32 Variações em Dó menor, Var.8 \(Gulda\) 1:57](#) 🎧 [Beethoven, Variações Eróica, Var.12 \(Gulda\) 9:59](#)

Dessa forma, a experiência de performance desta música realmente incorpora elementos de práticas musicais diferentes, exigindo habilidades relacionadas a essas práticas. No piano, isso implica em empregar diferentes tipos de toques, articulações e interpretações rítmicas para essa diversa gama que inclui elementos da música de concerto e do jazz, ainda que eles se entrelacem na criação de Gulda. Além disso, há o elemento do rock que inspira a composição e inspira a minha leitura desta música. Penso que o rock vem mais à tona nos momentos de mais energia, como os refrões iniciais, a Variação 6 “sempre *ff* pesante” e a recapitulação final.

As improvisações também têm um papel fundamental nesse aspecto de uma experiência múltipla. Foi um desafio planejar as improvisações, tendo as minhas soluções envolvido pegar ideias emprestadas das improvisações de Gulda (que parece ter os próprios planejamentos guia manifestados em gravações distintas) e delinear previamente materiais para serem explorados em cada parte improvisada. Também considero que as improvisações mobilizam perspectivas diferentes: nas Variações da VIII à XI, enxergo com uma perspectiva de jazz, enquanto na Transição de Retorno ao tema e no Refrão Final enxergo com uma perspectiva de improvisação de rock. As improvisações nas Variações são como improvisar sobre um *chorus* harmônico, como um *standard* de jazz. Já a Transição é uma improvisação modal e, na minha bagagem, isso remete ao rock. No Refrão Final, interpreto como uma apoteose instrumental de rock, em que a improvisação é um recurso para alcançar o máximo de energia.

5.2 Christopher O'Riley

Dois arranjos do pianista Christopher O'Riley foram estudados nessa pesquisa: *Paranoid Android*, lançado no álbum *Hold Me to This* (2005) e *Motion Picture Soundtrack*, lançado no álbum *True Love Waits* (2003), ambos os álbuns dedicados à recriação para piano de músicas da banda de rock inglesa Radiohead. As canções em suas versões originais foram lançadas respectivamente no álbum *OK Computer* (1997, 3º álbum de estúdio) e no álbum seguinte *Kid A* (2000, 4º álbum de estúdio).

5.2.1 Paranoid Android

No seu arranjo de *Paranoid Android*, O’Riley segue a mesma estrutura formal da canção, compasso a compasso. Assim, o esquema formal da Figura 39 serve tanto para a gravação do Radiohead quanto para o arranjo de piano. Quanto ao tempo, a banda de rock segue uma pulsação regular de 82 BPM¹⁰⁶, exceto pela seção “Vozes”, que é mais lenta, a 64 BPM. A maior parte da música é em 4/4, exceto nas seis seções marcadas com “Riff”: sempre a primeira metade com 4 compassos 4/4 e a segunda com 3 compassos 7/8 e um 4/4.

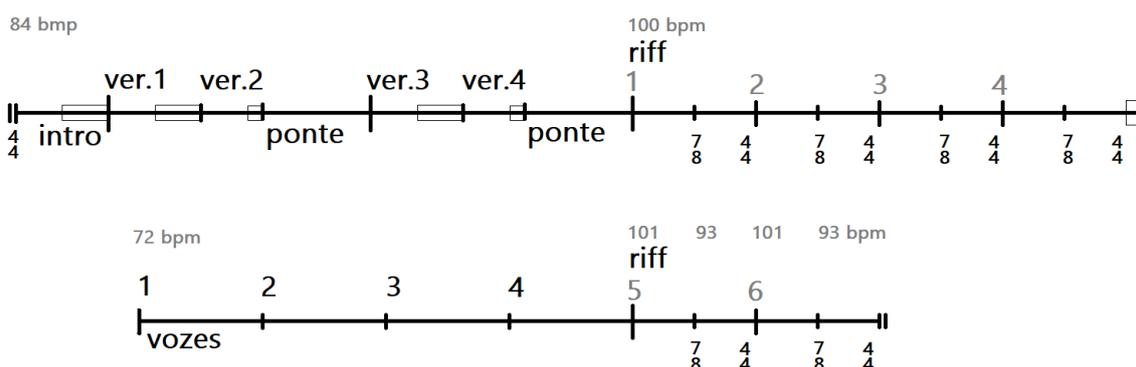


Figura 39 – *Paranoid Android*, Esquema formal.

 [Arranjo](#)  [Radiohead](#)  [Christopher O’Riley](#)

O’Riley inicia a música em um tempo muito similar, em torno de 84 BPM, mas assume uma pulsação mais rápida nos riffs 1-4, em torno de 100 BPM (um pouco mais lento no início da seção e um pouco mais rápido no fim). A parte das vozes é interpretada em um andamento mais alto que a banda, mas ainda assim mais lento, em torno de 72 BPM. Nos riffs 5-6 há um retorno ao tempo mais rápido, mas segurando o andamento na metade em 7/8, com tempos em torno de 101 BPM e 93 BPM em cada metade. A Tabela 1 indica minutagens em cada gravação para auxiliar a escuta.

Essa interpretação do andamento é um recurso que se alinha a uma escrita crescentemente densa para recriar o efeito de inquietude ou agitação. De forma geral, O’Riley substitui efeitos timbrísticos e de sobreposição de elementos por transformações harmônicas e melódicas, acrescentando notas em um fluxo contínuo e polifônico de semicolcheias e incrementando os acordes com dissonâncias e *clusters*. Isso provoca uma

¹⁰⁶ Aferições de BPM foram sempre realizadas batendo os tempos junto com a música em um medidor <https://www.all8.com/tools/bpm.htm>

transformação da música ao mesmo tempo em que pode ser uma busca por preservar ou intensificar efeitos sonoros e emocionais da escuta do Radiohead.

Seção	Radiohead	O’Riley	Compassos
Introdução	início	início	6
Versos 1	0:20	0:18	6
Versos 2	0:38	0:35	4
Ponte	0:50	0:47	7
Versos 3	1:10	1:05	6
Versos 4	1:28	1:22	4
Ponte	1:39	1:32	7
Riff 1	2:00	1:49	8 (4+3+1)
Riff 2	2:22	2:08	8
Riff 3	2:45	2:26	8
Riff 4	3:07	2:44	9 (4+3+2)
Vozes 1	3:36	3:07	8
Vozes 2	4:07	3:34	8
Vozes 3	4:37	4:02	8
Vozes 4	5:08	4:27	8
Riff 5	5:38	4:52	8 (4+3+1)
Riff 6	6:00	5:11	8

Tabela 2 – Minutagem de início das seções em cada gravação.

Já no início da música é possível ver como O’Riley realiza a trama polifônica em um fluxo contínuo de semicolcheias, que vemos como uma maneira de recriar o efeito da interação entre os instrumentos da banda. A escrita da mão esquerda contém 3 vozes implícitas, além da melodia principal na mão direita, transformada dentro do mesmo contorno com adições harmônicas (Figura 40).



Figura 40 – Paranoid Android, Introdução (c.1-2) na partitura de O’Riley com a melodia de Radiohead acima.

[O’Riley](#) [Radiohead](#)

Esse mesmo tipo de textura é usado no resto da introdução e nos Versos 1 e 2. A Figura 41 ilustra dois momentos. No primeiro sistema, a ligadura longa na mão direita recria uma melodia da guitarra, reproduzida de forma muito similar na nota mais aguda, mas harmonizada especialmente com sextas, segundas e sétimas, dentro do campo diatônico da harmonia vigente (somente um bemol neste momento). Esse material musical aparece novamente como interlúdio entre os Versos 1 e 2 e entre o Verso 2 e a Ponte, marcado com um quadrado no Esquema Formal (a partir do Verso 3, outro material é utilizado). No segundo sistema, há o exemplo do tratamento dado ao canto nos Versos 1 e 2, com a nota da melodia saindo da parte mais grave do acorde no primeiro compasso e indo para a parte mais aguda do segundo.

Figura 41 – *Paranoid Android* (arranjo), exemplos de harmonização da melodia (Introdução e Versos 1).

 [Arranjo 0:08](#)  [Arranjo 0:20](#)

O mesmo tipo de tratamento polifônico da mão esquerda segue até o início das seções Riff e é retomado nas seções Vozes como veremos a frente. A partir da ponte, O’Riley passa a usar um moto perpétuo de semicolcheias também na mão direita. A Figura 42 traz uma comparação entre os principais elementos melódicos da seção Ponte (recriada de forma muito similar nas duas vezes). A pauta de cima transcreve a gravação do Radiohead: a melodia vocal está marcada em azul e o ostinato instrumental dessa seção em amarelo (a distribuição das notas nas oitavas não correspondem à oitava real, visam somente auxiliar na visualização). A maior parte desse material é trazido para a construção pianística junto com novos movimentos melódicos (em vermelho). A

finalização de cada compasso imita um movimento melódico do baixo na gravação (em verde).

Figura 42 – Paranoid Android (arranjo), linhas melódicas dentro da textura de semicolcheias (Ponte).

 [Arranjo 0:53](#)  [Radiohead 0:50](#)

A melodia vocal nas seções Versos 3 e 4 também é trazida no mesmo tipo de textura. A Figura 43 ilustra essas seções com o início de Versos 3. A partitura de O’Riley não traz essa distinção de vozes na mão direita, somente os acentos. Esta é uma edição que fiz da partitura para compreender melhor a escrita.

Figura 43 – Paranoid Android (arranjo), início de Versos 3.

 [Arranjo 1:14](#)  [Radiohead 1:10](#)

Conforme já foi abordado, as seções Riff têm duas partes, a primeira em 4/4 e a segunda predominantemente em 7/8. O material melódico da primeira parte é muito característico desta música, então O’Riley opta por representá-lo preservando os principais contornos, mas expandindo-o entre oitavas e mantendo o fluxo contínuo de semicolcheias¹⁰⁷ (Figura 44).



Figura 44 – *Paranoid Android, Riff 1*, comparação entre Radiohead e O’Riley.

 [Arranjo 2:08](#)  [Radiohead 2:00](#)  [Christopher O’Riley 1:49](#)

Na primeira exposição, ele é tocado entre mãos alternadas, mas, em todas as demais, a mão esquerda o assume. Na seção Riff 2 (Figura 45), há uma melodia vocal junto com o riff. Nessa parta, O’Riley harmoniza o canto com um movimento melódico intermediário contínuo (novamente a separação de vozes é uma edição minha).

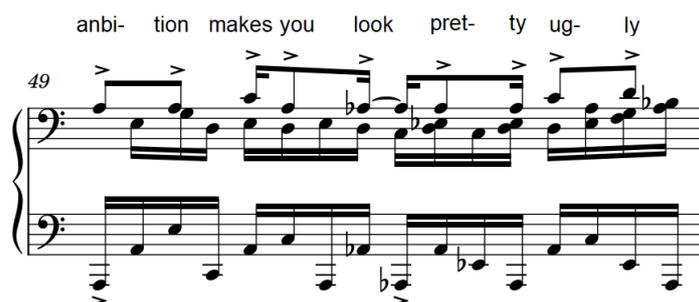


Figura 45 – *Paranoid Android (arranjo), Riff 2*.

 [Arranjo 2:28](#)  [Radiohead 2:22](#)

¹⁰⁷ Tanto a primeira parte quanto a segunda das seções Riff têm 4 compassos. No texto, vou representar cada seção mostrando somente o primeiro compasso.

Na seção Riff 3, há uma das recriações mais interessantes do canto (Figura 46). A música vai se tornando cada vez mais intensa e o cantor usa um drive na sua voz neste momento. O’Riley não imita exatamente a mesma melodia, mas traz alguns contornos, a rítmica, a acentuação e aspereza com acordes densos. O som do canto é imitado pelo resultado sonoro dos gestos da mão direita no piano.

Figura 46 – Paranoid Android (arranjo), Riff 3.

🎧 [Arranjo 2:49](#) 🎧 [Radiohead 2:45](#)

Figura 47 – Paranoid Android (arranjo), Riff 4, 5 e 6.

Arranjo: 🎧 [Riff 4 – 3:10](#) 🎧 [Riff 5 – 5:24](#) 🎧 [Riff 6 – 5:44](#)
 Radiohead: 🎧 [Riff 4 – 3:07](#) 🎧 [Riff 5 – 5:38](#) 🎧 [Riff 6 – 6:01](#)

As demais seções, Riff 4, 5 e 6, são instrumentais na gravação do Radiohead, com elementos bastante ruidosos na guitarra. Nessas seções (Figura 47), O’Riley não parece imitar tanto os materiais musicais da banda, mas cria uma textura pianística que representa a intensidade dessas seções, com gestos amplos interagindo com a acentuação do riff na mão esquerda. A seção Riff 4 é uma das mais desafiadoras tecnicamente, com muitos saltos e movimentos rápidos de acordes dissonantes em formatos díspares. As

seções Riff 5 e 6 refletem os saltos e as acentuações da mão esquerda em movimentos similares na mão direita.

Na segunda parte das seções Riff, em 7/8, há um desenvolvimento análogo do material. Nas primeiras aparições, seções Riff 1 e 2, ambas as mãos se encarregam de recriar a levada. Como vemos na Figura 48, O’Riley não imita a melodia do baixo (mostrada na primeira pauta), preferindo arpejos sobre a harmonia na mão esquerda, enfatizando a marcação rítmica. Já a mão direita imita a guitarra e, para isso, o pianista emprega acordes acentuados, na maior parte densos com intervalos de segunda. Na parte correspondente da seção Riff 3, a gravação do Radiohead assume uma instrumentação mais pesada, que se reflete no arranjo com uma grande expansão do registro e na maior densidade de acordes. Essa configuração expandida da mão esquerda ocupa um espaço de pouco mais de duas oitavas com mudanças rápidas da região grave para a região média do piano. Ela é usada em todas as seções posteriores em 7/8.

Figura 48 – *Paranoid Android* (arranjo), porção em 7/8 do Riff 1, 2 e 3.

Arranjo: [Riff 1 – 2:18](#) [Riff 3 – 3:00](#)
 Radiohead: [Riff 1 – 2:12](#) [Riff 3 – 2:56](#)

A Figura 49 ilustra o arranjo das demais partes em 7/8 das seções Riff restantes: 4, 5 e 6. Nelas todas, a mão direita realiza a melodia instrumental do Radiohead na parte mais aguda (novamente, a separação de vozes na escrita é uma edição minha). Estas são as seções mais intensas sonoramente na gravação da banda, caracterizadas pelo timbre cortante dos instrumentos melódicos (guitarra e sintetizador) e pela distorção de fundo. O’Riley interpreta esse material agregando acordes com intervalos bastante ásperos, como segundas menores, sétimas maiores e trítonos, incluindo notas que entram em choque com a harmonia da mão esquerda.

Figura 49 – Paranoid Android (arranjo), porção em 7/8 do Riff 4, 5 e 6.

Arranjo: [Riff 4 – 3:21](#) [Riff 5 – 5:34](#) [Riff 6 – 5:54](#)
 Radiohead: [Riff 4 – 3:19](#) [Riff 5 – 5:50](#) [Riff 6 – 6:12](#)

Para concluir a análise desta música, considerarei a seção central Vozes. A partitura na Figura 50 ilustra o procedimento aditivo realizado pela banda nessa seção. Cada uma das quatro pautas vocais é adicionada progressivamente a cada repetição da progressão harmônica de oito compassos (somente os dois primeiros estão na figura), de forma que as partes vão se somando até estarem todas presentes na quarta exposição da progressão. Em seu arranjo, O’Riley não realiza o mesmo procedimento aditivo, embora traga grande parte da primeira melodia na seção Vozes 1, use a melodia principal (a segunda a entrar) em todas as seções a partir de Vozes 2 e use também a quarta melodia na última seção (Vozes 4). O pianista mantém o estilo de arpejos contrapontísticos na mão esquerda, com uma realização diferente da mesma harmonia para cada uma das quatro repetições da progressão e adiciona contracantos na mão direita com cada vez mais notas até culminar em Vozes 4, expandindo também o registro nesta seção. A Figura 51 traz uma comparação com o início de cada parte da seção Vozes (novamente a separação de vozes na mão direita é uma edição minha).

Cm *mp* G/B Gm/B^b A

Ah, Ah,

mp Sing 2°, 3°, 4° only

Rain down, rain down, come on

mp Sing 3° & 4° only

Ah,

mp Sing 4° only

“That’s it sir, you’re lea - ving.” The cra - ckle of pig - skin.

Figura 50 – *Paranoid Android*, procedimento aditivo na seção *Vozes de Radiohead*.

[Radiohead 3:36](#)

74 *mp* **Vozes 1**

82 *p* **Vozes 2**

90 *mp* **Vozes 3**

98 *forte teneramente* **Vozes 4**

Figura 51 – *Paranoid Android* (arranjo), início de cada uma das quatro partes da seção *Vozes*.

Arranjo: [Vozes 1 – 3:37](#) [Vozes 2 – 4:06](#) [Vozes 3 – 4:32](#) [Vozes 4 – 4:58](#)

A utilização de acordes densos e gestos pianísticos amplos também são recursos utilizados para construir o cume dessa seção, como pode ser visto na Figura 52 com os compassos 5 e 6 dos 8 que a integram. Contudo, diferentemente do que é feito nas seções Riff – quando O’Riley busca um som áspero –, neste caso, todos os acordes são construídos com notas que integram a escala da harmonia na mão esquerda.



Figura 52 – *Paranoid Android* (arranjo), quinto e sexto compassos (de 8) da seção Vozes 4.

 [Arranjo 5:11](#)  [Radiohead 5:23](#)

É possível conjecturar que a sonoridade resultante do arranjo corresponda à interpretação de O’Riley da canção. Ao longo da música, o pianista utiliza uma escrita crescentemente densa para acentuar o caráter de inquietação e agressividade da canção original. O uso de tensões, especialmente segundas, cumprem diversos papéis timbrísticos para recriar a variedade de sons usados por Radiohead; a polifonia implícita e todas as realizações harmônicas colocam o arranjo em movimento melódico constante. Embora O’Riley utilize ou adapte a maioria dos elementos melódicos que constituem a identidade da canção, material novo é empregado para produzir uma multiplicidade sonora pianística, que, na gravação de Radiohead, está presente por meio do uso de outros recursos.

Conforme relatado no Capítulo 4, trabalhar a performance dessa música foi muito desafiador. A profundidade e a complexidade dos elementos dessa peça para piano trazem um engajamento corporal intenso na performance, o que, de alguma forma, também transmite características interpretativas de inquietação e agressividade que identifiquei na análise. Cada clímax da peça (Riff 4, Vozes 4 e Riff 6) conduz a um desafio dos limites do performer e a um esgotamento físico momentâneo, que se relaciona ao caráter poético desta música.

5.2.2 Motion Picture Soundtrack

A canção *Motion Picture Soundtrack* possui uma instrumentação característica. Em toda a primeira parte, o cantor é acompanhado somente pelo som contínuo do que provavelmente é um harmônio, um tipo de órgão de fole no qual o som é produzido pela vibração de palhetas, o qual é bombeado por uma mão em modelos menores, ou pelos pés em maiores¹⁰⁸. A partir da metade da canção (Versos 2 na Tabela 3 e na Figura 55), o elemento instrumental mais proeminente passa a ser uma série densa de arpejos de harpa, provavelmente produzido com algum recurso de processamento sonoro. O som contínuo segue principalmente no grave e, a partir do segundo refrão, é adicionado um sintetizador com um timbre que lembra o som do vento ou de um vocalize agudo com bastante vibrato. Isso conduz ao clímax expressivo da canção: uma seção que é diferente de todas as anteriores, melódica e harmonicamente. O início dessa seção final é enfatizado por uma diminuição da intensidade sonora, abrindo espaço para logo em seguida crescer novamente. Após esse momento, a música encerra com a dissolução do material da harpa.

Seção	Radiohead	Compassos
Introdução	início	4
	0:20	4
Versos 1	0:39	4
	0:57	4
Refrão 1	1:15	4
Versos 2	1:39	4
	1:57	4
Refrão 2	2:14	4
Climax	2:35	5
Coda	3:02	3?

Tabela 3 – *Motion Picture Soundtrack*, minutagem do início de cada seção na gravação de Radiohead.



Harmonicamente, a música utiliza três progressões. A Figura 55 apresenta um esquema formal da gravação do Radiohead e do arranjo de O'Riley com cada progressão indicada por cores (as mesmas cores foram usadas na Tabela 3):

- versos (amarelo), | G | C | Bm^(b6) | C | ;
- refrão (verde), | Em C | G D | Em C | G D | ;

¹⁰⁸ É possível encontrar gravações de músicos interpretando a canção nesse tipo de instrumento. Já em gravações da própria banca, só encontrei performances usando um sintetizador com um som distorcido.

- clímax (roxo), | \mathcal{B} | $E_m E_m/D$ | $E_m/C\#$ | $C\Delta$ |.

A Coda (vermelho) prolonga a harmonia da tônica com um pedal grave e arpejos do acorde alternados com arpejos *outside* sobre Gb6/9 (teclas pretas do piano).

O’Riley utiliza a mesma estrutura harmônica, mas o tratamento dos acordes é bastante característico. A melodia é tratada de forma muito similar à gravação original. A diferença mais significativa ocorre no refrão, que repete duas vezes a frase “I think your’re crazy, maybe”. No original, a palavra “crazy” tem as notas Lá e Sol nas duas vezes, já no correspondente de O’Riley a primeira vez é Lá - Sol e a segunda Lá - Si. Isso imita um caminho melódico dos versos, quando a primeira parte tem o mesmo desenho do refrão, Lá - Sol, mas a segunda é ascendente, Lá - Si (tanto Versos 1 quanto Versos 2).

The image shows two staves of musical notation for piano. The first staff, starting at measure 37, is marked 'dolce marcato la melodia' and 'legato'. It features a complex arpeggiated pattern in both hands, with fingerings indicated by the number 5. The second staff, starting at measure 38, is marked 'simile' and continues the arpeggiated pattern. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Figura 53 – Motion Picture Soundtrack (arranjo), exemplo da seção de arpejos (ver.2’ na Figura 55).

 [Arranjo 2:58](#)  [Radiohead 1:39](#)

Avaliando comparativamente a forma, o pianista prolonga a música duplicando a segunda metade da canção e adiando um dos efeitos mais interessantes do arranjo: a recriação da cascata de arpejos através de uma textura pianística. Como exemplificado na Figura 53, O’Riley propõe uma variedade de toques, a alternância das mãos e o uso do pedal para construir as três partes instrumentais: o canto posicionado no agudo, o pedal harmônico no grave e os arpejos percorrendo o piano do agudo para o grave. Interpreto a prolongação da música como um desejo de explorar o material para construir uma narrativa ao piano que culmine com mais intensidade na seção dos arpejos. Outra

prolongação ocorre também na Coda. Neste caso, vejo como uma forma de equilibrar a construção formal fazendo uma dissolução mais gradual. No meio da Coda o pianista também explora um efeito de acordes *outside*.

A realização de arpejos rápidos entre as mãos, no meio de uma moldura musical entre a melodia e uma base harmônica, me remete a peças da literatura pianística, como *Une barque sur l'océan* de Ravel ou *Reflets dans l'eau* de Debussy, e é um emprego bastante interessante de um recurso desenvolvido na tradição do piano de concerto e adaptado para recriar o arranjo original desta canção popular. Contudo, apesar desta característica já ser engenhosa, a recriação do som contínuo da primeira metade também é bastante interessante. Dois recursos utilizados são similares ao que vimos em *Paranoid Android*: a forma de construir os arpejos e o tipo de harmonização das melodias.

Nos sistemas exemplificados na Figura 54, vemos como os arpejos na mão esquerda são usados para prolongar e enriquecer a ressonância:

- Com a inclusão de tensões de nona, sexta e décima primeira, além de intervalos harmônicos de segunda;
- Com um caminho melódico que reforça as notas centrais do registro compreendido pelo percurso do arpejo, renovando a vibração das notas quando são repetidas e adensando o som quando uma nota vizinha é utilizada.

versos 1 segunda parte

Refrão 2

Figura 54 – Motion Picture Soundtrack (arranjo), sistemas de seções diferentes exemplificando o uso dos arpejos e das estruturas de acordes.

 [Arranjo 0:55](#)  [Arranjo 2:22](#)

As notas harmônicas agregadas à melodia na mão direita também cumprem um papel de incrementar a ressonância, além de construírem um timbre característico para cada nota do canto que está sendo recriada. Em momentos mais intensos, como o Refrão exemplificado, essas notas agregadas assumem maior independência com repetições e movimentos melódicos sutis, aumentando o resultado sonoro.

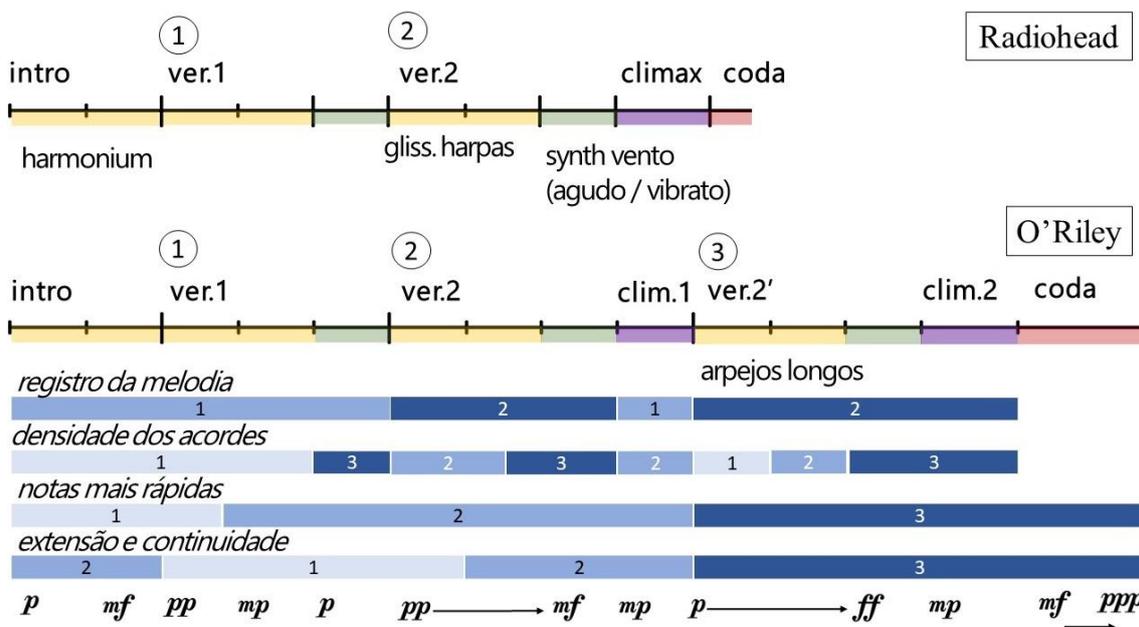


Figura 55 – Motion Picture Soundtrack. esquemas formais comparados entre a gravação de Radiohead (acima) e o arranjo de O'Riley (abaixo). Em azul, uma avaliação do uso de recursos da textura no piano.

🎧 [Arranjo](#) 🎧 [Radiohead](#)

Avalio que O'Riley manipula esses dois elementos (o tratamento da melodia na mão direita e a manipulação dos arpejos da mão esquerda) para construir variação e desenvolvimento da textura pianística. A finalidade é percurso musical que se intensifica progressivamente. Para demonstrar isso no percurso da forma, elegi quatro aspectos da textura e os nivelei em patamares de intensidade. Isso gera uma avaliação aproximada, mas que ajuda em uma percepção global.

- Registro da melodia: a melodia é apresentada com duas possibilidades, no registro médio e no registro agudo (uma oitava acima do médio);
- Densidade dos acordes: delimitarei três níveis de intensidade para os acordes que acompanham a melodia, considerando quantidade de notas, repetições dos acordes e uso do intervalo de segundas;

- Notas mais rápidas: delimitarei três níveis para os ritmos usados inicialmente na mão esquerda e depois com as duas mãos, 1) colcheias e semínimas, 2) semicolcheias e 3) quiálteras (seção de arpejos);
- Continuidade e extensão: delimitarei três níveis que consideram a porção do compasso ocupada pelo movimento do arpejo (meio compasso ou o compasso inteiro, por exemplo) e a extensão do registro de notas.

Esses aspectos nos permitem ver que o arranjo se desenvolve num arco geral de intensificação textural, mas que cada um dos três arcos internos, dos Versos ao Refrão, também tem o seu próprio desenvolvimento. Tais processos trabalham junto com a dinâmica da peça e, ao mesmo tempo em que cada arco vai se estabelecendo em níveis mais intensos dos aspectos descritos, há recuos para o desenvolvimento interno das seções. Nas duas seções que chamei de clímax (que duplicam o clímax original) há um recuo na dinâmica e na textura que recria o recuo de intensidade sonora do original.

Figura 56 – Motion Picture Soundtrack (arranjo), comparação entre as seções de Versos.

Arranjo: [ver.1 – 0:44](#) [ver.2 – 1:46](#) [ver.2' – 2:58](#)

Farei duas comparações para ilustrar as diferenças texturais apontadas: entre o início das seções de versos (ver.1; ver.2; ver.2') e o início das seções de refrão (ref.1; ref.2; ref.2'). A Figura 56 faz a primeira comparação: as notas da melodia estão marcadas em amarelo, as claves são sempre de Sol na pauta de cima e de Fá na de baixo e a armadura é sempre Fá sustenido.

- No aspecto do registro, a primeira melodia está na região média e as demais na região aguda;
- A densidade dos acordes foi considerada 1 no primeiro e no terceiro exemplos, e 2 no segundo, com acordes mais cheios e mais usos de intervalos de segunda;
- A velocidade das notas arpejadas está em um nível diferente para cada exemplo, pois estou considerando também o efeito de harpa no terceiro caso;
- A continuidade e extensão foram caracterizadas como 1 nos dois primeiros, com o maior movimento somente na primeira parte do compasso e extensão aproximada de uma oitava, e nível 3 no terceiro exemplo, com movimento em todo o compasso e grande extensão.

Figura 57 – Motion Picture Soundtrack (arranjo), comparação entre as seções de Refrão.

Arranjo: [ref.1 – 1:23](#) [ref.2 – 2:20](#) [ref.2' – 2:29](#)

A Figura 57 traz a comparação entre três seções de refrão, com as notas da melodia marcadas da mesma forma (mesmas claves e armadura também neste caso). O primeiro exemplo é representado por dois compassos, pois o primeiro padrão de mão esquerda não representa a seção inteira.

- Da mesma forma, o primeiro exemplo tem a melodia no registro médio, enquanto os outros dois no agudo;
- A densidade dos acordes foi caracterizada como 3 em todos os casos, mostrando que O'Riley recriou a intensidade do refrão com este recurso sonoro;
- A velocidade dos arpejos é baseada em semicolcheias nos dois primeiros exemplos (2) e em quiáteras no terceiro (3);
- O aspecto continuidade e extensão está em um nível diferente para cada exemplo: no primeiro com arpejos intercalados com sustentação, no segundo com movimentação do arpejo em todo o compasso, e o terceiro em todo o compasso com uma extensão muito maior.

Assim, O'Riley utiliza diversas nuances e variações da realização melódica e harmônica de um material musicalmente conciso para recriar expressivamente o canto desta música ao piano. Parece claro o objetivo de construir um arco formal que se intensifica em direção ao uso dos arpejos de duas mãos, a ponto do pianista ter ampliado a música. Essa intensificação continua ganhando energia até o ponto mais alto no último refrão. O contraste do clímax expressivo da canção é mantido e saboreado duas vezes, mas, no contexto de toda a música, o primeiro não realiza completamente o potencial, funcionando como uma nova retomada para o real clímax ao fim, que leva a música à sua dissolução.

A minha experiência de performance deste arranjo culminou em uma busca por interpretar o canto da forma mais expressiva que eu pudesse, de maneira a valorizar toda essa construção. Inicialmente, o meu trabalho se concentrou em procurar um toque cristalino e articulado para a seção dos longos arpejos de duas mãos e uma sonoridade equilibrada da mão esquerda nos dois primeiros arcos versos / refrão, construindo os arpejos a partir dos baixos e equilibrando a ressonância das notas que progressivamente são adicionadas ao acorde. Contudo, para interpretar a canção ao piano, busquei aprender a cantar a música, pois me chamara a atenção a clareza com que isso era feito ao piano por O'Riley. Assim, o meu estudo ao piano passou a ser guiado pelo canto imaginário memorizado, embora no momento da performance eu não me guie tanto pelas palavras, mas pela inflexão sonora ao me imaginar cantando.

5.3 Brad Mehldau

Dentre as versões de músicas de rock de Brad Mehldau estudadas para essa pesquisa, duas integram o meu repertório final. *Things Behind the Sun* é uma canção do músico britânico Nick Drake, presente em seu terceiro álbum de estúdio, *Pink Moon* (1972), gravada somente com voz e violão. A versão de piano de Mehldau foi lançada no álbum *Live in Tokyo* (2004). *God Only Knows* é uma canção da banda estadunidense The Beach Boys, do álbum *Pet Sounds* (1966). A versão de piano de Mehldau é do show *Live in Paris* (2020), mas não foi lançada em álbum.

5.3.1 Things Behind the Sun

A canção *Things Behind the Sun* é construída com duas sequências de 4 acordes, uma caracterizando as estrofes e outra o refrão. Contudo, embora o par característico estrofe-refrão descreva bem o efeito da música na escuta, é importante ressaltar que ele não se aplica ao poema, o qual não tem repetição dos versos nos refrões, cada um tem o seu próprio texto. A única repetição que ocorre na letra é o retorno da Estrofe 1 antes do Refrão 2. A Figura 60 apresenta um esquema formal. Todas as seções de estrofe ou refrão são constituídas por duas vezes da sequência básica da seção mais uma extensão de 2, 3 ou 5 compassos (números cinza abaixo da linha), a qual repete a harmonia do terceiro e quarto compasso da estrofe. A Figura 58 ilustra as progressões. A extensão do Refrão 2 é uma exceção, pois repete a harmonia do terceiro e quarto compasso da sequência do próprio refrão.

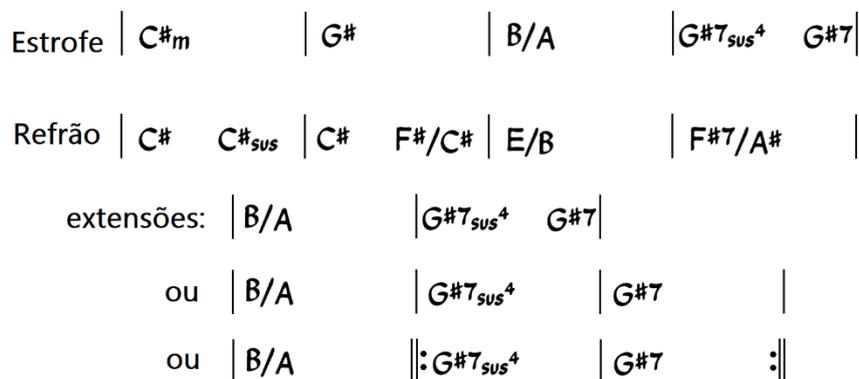


Figura 58 – *Things Behind the Sun*, progressões harmônicas das seções.

Em linhas gerais, Mehldau mantém a forma e as estruturas harmônicas em seu arranjo, mas há diferenças importantes a serem abordadas. Ao construir um desenvolvimento do material usando essas estruturas, ele desloca a percepção da forma. Enquanto a canção é marcada em 3 partes pelo início de cada estrofe, a versão de Mehldau cria um efeito diferente ao apresentar um material contrastante no lugar do que seria um retorno ao familiar e adia a sensação final de retorno para o Refrão 2, com a mesma melodia ouvida antes.

Ainda no aspecto da forma, há outras diferenças a serem consideradas. Mehldau expande consideravelmente a introdução, o que discutiremos a seguir. As extensões das estruturas de estrofe e refrão são feitas de forma diferente pelo pianista, pois muitas vezes ele acrescenta somente um acorde de G# na estrutura. Ele também cria uma figura melódica descendente e uma derivação dela para operar as transições, momentos marcados em cinza abaixo da estrutura formal (a Figura 59 exemplifica ambas). Os únicos momentos em que as extensões ocorrem de forma similar à canção são no fim da Estrofe 1 e no fim do Refrão 1. Além disso, como a Coda é construída a partir de uma série de extensões de 2 compassos somada a uma de 3, poderíamos dizer que esse é outro momento em que esse elemento opera similarmente na versão de Mehldau, embora ligeiramente mais curta, com uma parte de 2 compassos a menos (contagem em cinza acima da linha).



Figura 59 – *Things Behind the Sun* (arranjo), figura melódica descendente para as transições em Mehldau, marcadas na linha do tempo com um traço curto para a primeira e um longo para a segunda.

 [Arranjo 0:36](#)  [Arranjo 2:22](#)

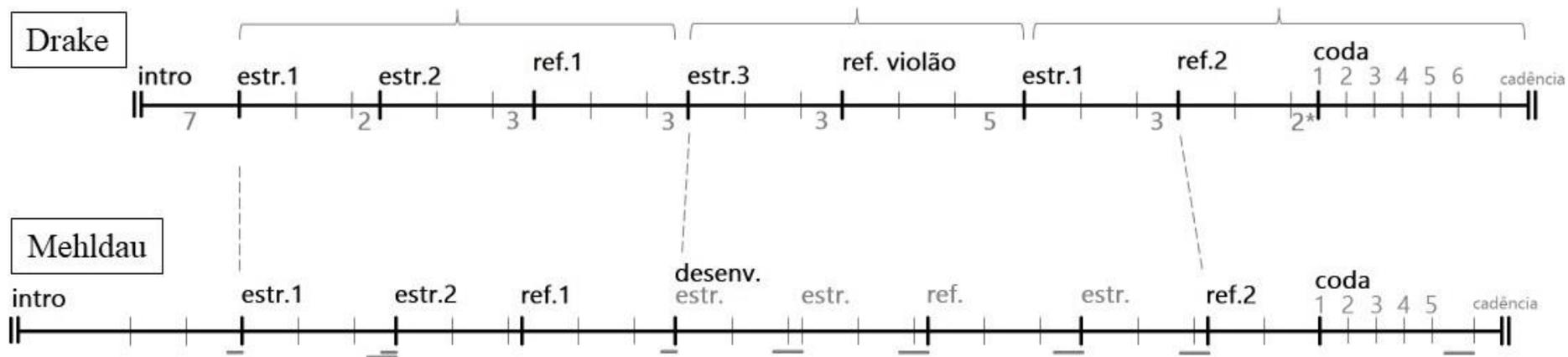


Figura 60 – *Things Behind the Sun*, comparação entre a forma em Nick Drake (acima) e Brad Mehldau (abaixo).

[Arranjo](#) [Brad Mehldau](#) [Nick Drake](#)



Figura 61 – *Things Behind the Sun* (arranjo), exemplo de progressão do refrão em Mehldau, Refrão 1, primeira parte.

[Arranjo 1:22](#) [Nick Drake 1:05](#)

And once you've seen what they have been To win the earth just won't seen worth Your night or— your day Who'll hear

C#m G# A⁶_{sus}² G#7_{sus}⁴ G#7

21 24

Figura 62 – *Things Behind the Sun*, comparação entre transcrição da gravação de Nick Drake (acima), Estrofe 1, segunda parte, e o correspondente em Mehldau (abaixo).

[Arranjo 0:47](#) [Nick Drake 0:25](#)

48 51

Figura 63 – *Things Behind the Sun* (arranjo), início do Desenvolvimento, progressão da estrofe.

[Arranjo 1:46](#)

Também é possível notar que o momento correspondente à Estrofe 3 é duplicado no desenvolvimento e que a extensão do Refrão 2, que é diferente das outras, não ocorre no arranjo de piano. Já a cadência é realizada de maneira bastante parecida, o que sugere que o pianista buscou evocar o mesmo efeito.

Quanto ao tratamento harmônico, a estrutura é mantida, embora seja reinterpretada com a utilização de acordes invertidos, acordes de passagem e tensões harmônicas. Mehl dau insere um acorde de D#m7 na primeira metade do segundo compasso da estrofe e trata o acorde do terceiro compasso como um A6, algumas vezes com o baixo em Mi, enquanto na versão de Drake há um B/A, o qual é usado pelo pianista somente na Coda. Quando há G#7sus - G#7, muitas vezes Mehl dau não resolve o acorde suspenso. No Refrão, o segundo acorde é quase sempre um F#/C# no lugar de um C#sus, e o F#/A# nunca aparece com a sétima menor, mas sim com a nona.

Na Figura 62, comparo a transcrição da segunda parte da Estrofe 1 na canção com a seção correspondente no arranjo, para exemplificar o tratamento geral dado por Mehl dau. O pianista recria a melodia trazendo o contorno geral e os pontos de apoio mais característicos, adaptando-a para a sua construção sem imitá-la completamente. Vemos que o acompanhamento do violão também não é imitado, somente algumas características rítmicas em alguns momentos. Na canção original, o violão acentua o segundo e o quarto tempos, ao passo que Mehl dau privilegia o primeiro e o terceiro tempos. Assim, o resultado rítmico ao piano combina a acentuação melódica da canção no segundo e quarto tempos com a ênfase no primeiro e terceiro tempos conferida pelo movimento do baixo e acompanhamento.

A construção textural ao piano é feita a quatro vozes, onde a interação entre elas cria padrões rítmicos no nível da semicolcheia, comumente sincopados. A melodia vocal de Drake é bastante variada e sincopada em relação à base instrumental, sempre sutilmente diferente a cada versão da letra. Além disso, o acompanhamento é regular enquanto o músico está cantando e variado em espaços da melodia. Enquanto na canção há uma complexidade rítmica resultante da interação entre uma melodia variada e uma base constante que eventualmente realiza intervenções, no arranjo de Mehl dau o piano sintetiza esses elementos através de interações entre todas as vozes, sendo sempre variadas ritmicamente e complementares entre si.

Uma característica específica que é transformada no piano é a apogiatura do violão, que acontece em alguns momentos nos compassos com acordes de B/A e de

G#7sus. O pianista alarga ritmicamente a figura e a distribui entre as vozes, a cada vez de uma maneira diferente e sempre no compasso com acorde de A6:

The image shows a musical score for the piano accompaniment of 'Things Behind the Sun'. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into five sections. The first section, labeled 'B/A', shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second section, labeled '1ª vez', starts at measure 19 and shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The third section, labeled '2ª vez', starts at measure 23 and shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The fourth section, labeled '3ª vez', starts at measure 30 and shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The fifth section, labeled '4ª vez', starts at measure 34 and shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The chords are indicated as B/A and G#7sus4.

Figura 64 – *Things Behind the Sun*, as versões de Mehdau para a apogiatura no acorde de A6 e G#7sus.

[Nick Drake 0:32](#) [1ª vez 0:43](#) [2ª vez 0:52](#) [3ª vez 1:06](#) [4ª vez 1:15](#)

No refrão, Mehdau abre espaço para a melodia com um acompanhamento menos ativo nos dois primeiros compassos. A Figura 61 mostra o Refrão 1 e é um exemplo de como o pianista usa a complementariedade entre a atividade da melodia e do acompanhamento como estratégia. Se nos dois primeiros compassos a melodia prevalece, a rítmica do terceiro compasso é construída pela alternância e complementariedade de atividade entre ela e o acompanhamento. No quarto compasso, em que a melodia tem uma nota longa, o acompanhamento está mais ativo, construindo uma tensão característica do fim do ciclo formal no rock, muitas vezes desempenhado em bandas pela virada de bateria, característica também presente no acompanhamento do violão de Nick Drake.

O desenvolvimento se constrói, em grande parte, como uma releitura do ritmo da levada do violão conduzido sob uma melodia de notas longas. Como vemos na Figura 63, ele é mais intenso ritmicamente por reunir o padrão em quase todos os tempos, mas preserva o contorno de grave (tempos 1 e 3) e agudo (tempos 2 e 4) que há no acompanhamento.

Além de proporcionar contraste no âmbito da forma geral, o Desenvolvimento também é criado com contraste interno. Na parte correspondente ao Refrão (Figura 65), Mehdau desenvolve o material melódico desta seção, criando diálogo entre a voz mais aguda e as vozes internas. Isso torna essa parte bastante diferente da maior porção do Desenvolvimento, onde há um tratamento acentuadamente rítmico.

breve efeito inicial é expandido em Mehldau para 8 compassos, alternando baixos em C# e A, mas mantendo padrão de notas na mão direita. A continuação da introdução se dá com o equivalente a duas progressões da Estrofe, em que o pianista começa a introduzir elementos do acompanhamento até realizar uma cadência para a entrada da melodia.

The image shows a musical score for 'Things Behind the Sun' in G major (one sharp). It consists of two systems of staves. The top system shows a single treble clef staff with a melody. The bottom system shows a grand staff with a treble clef staff and a bass clef staff. Yellow highlights are placed under specific measures in both systems to compare rhythmic patterns. In the top system, the highlights are under measures 1, 2, 3, and 4. In the bottom system, the highlights are under measures 1, 2, 3, and 4. The bass clef staff in the bottom system shows a simple harmonic accompaniment with long notes and ties.

Figura 67 - *Things Behind the Sun*, comparação entre o ritmo no início da seção Refrão Violão (acima) e o ritmo usado na introdução de Mehldau (abaixo).

 [Arranjo 0:04](#)  [Nick Drake 1:56](#)

Na Coda (Figura 68), Mehldau cria variação através de um crescendo sobre a estrutura harmônica de dois compassos que é repetida. Na canção, há uma progressão de versos sobre a mesma melodia em um efeito de aceleração da narrativa, já que a progressão harmônica tem a metade do tamanho usual e o cantor cria imagens poéticas que se alternam mais rapidamente. O pianista interpreta esse final tornando o arranjo mais agitado e mais sonoro, adicionando acordes à melodia, expandindo o registro da mão esquerda para o grave, aumentando a dinâmica, e tocando notas mais rápidas com mais alternância entre a esquerda e a direita. Por fim, essa construção conduz à figura de transição criada pelo pianista, a qual leva à cadência final.

Assim, Mehldau adapta elementos da canção ao seu estilo pianístico e usa como estratégia potencializar ou desenvolver características da identidade da música recriada. A variedade e a complexidade de interações rítmicas entre o canto e o violão são recriadas através de uma textura a quatro vozes sempre variada e que cria relações rítmicas pela interação entre elas. A levada do violão é usada como motivo musical para criar as seções de introdução e de desenvolvimento, explorando o material original. Com esses procedimentos, Mehldau constrói um desenho formal contrastante para uma peça de piano solo.

Figura 68 – *Things Behind the Sun* (arranjo), Coda com marcações para cada repetição da progressão de extensão.

🎧 [Arranjo 3:29](#) 🎧 [Nick Drake 3:16](#)

No meu processo, além de usar a partitura transcrita, a criação da performance foi realizada pelo contato com as duas gravações, do Brad Mehldau e do Nick Drake. No meu estudo, tentei aprender a cantar a canção e tentei imitar as articulações de Mehldau. A realização rítmica do pianista foi um desafio para mim, sendo essas duas estratégias decisivas. Como a partitura transcrita por Michael Lucke é destinada a quem conhece a gravação e tem acesso a ela, é importante considerar que diversos elementos musicais cruciais só ficam claros na gravação. Isso poderia ser dito sobre qualquer partitura, que é incompleta sem o conhecimento sobre a sua prática musical ou tradição de performance, embora isso nem sempre seja tão claro na cultura de concerto. Contudo, neste caso em que o arranjo nasce do registro de uma performance, parece ficar evidente e enfatizada a importância da referência sonora e do gesto do pianista na criação das estruturas da peça.

5.3.2 God Only Knows

A canção *God Only Knows* é baseada em pares estrofe / refrão com duas versões de letra para as seções de estrofe. A estrofe 2 é apresentada duas vezes, intercalada por uma seção B construída com 3 linhas vocais sem letra. A seção B é antecedida por um

interlúdio instrumental e conduz a uma transposição do refrão uma quarta acima. Quase todas as seções da música contêm 4 ou 8 compassos, exceto dois refrões, que são encurtados em um compasso: antes do interlúdio e na versão transposta após a seção B. A introdução é construída sobre a harmonia do refrão e apresenta um contracanto que retornará somente no último refrão. A Coda repete o refrão com dois contracantos que também empregam a sua letra: um deles é a mesma melodia do refrão defasada dois compassos e o outro é a melodia usada na introdução e no último refrão (mas agora cantada e com letra). Esse jogo de vozes é repetido algumas vezes e na quinta repetição começa um *fade out* que encerra a música.

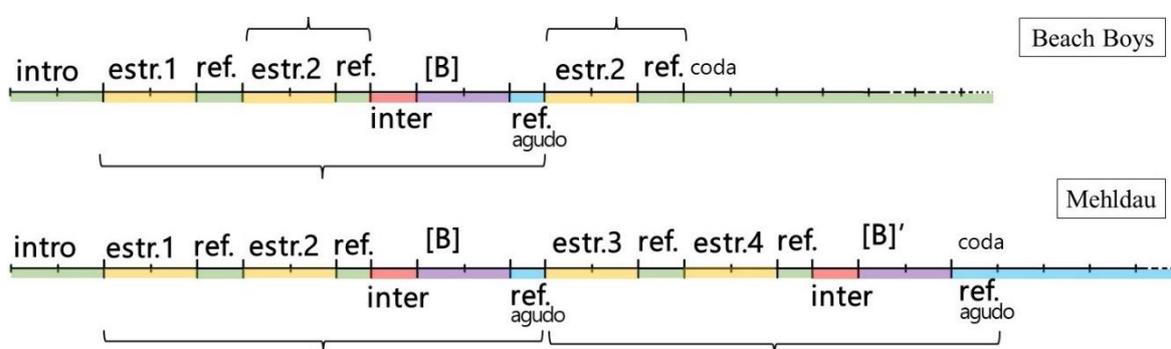


Figura 69 – *God Only Knows*, comparação entre a forma da canção e do arranjo para piano.

[Mehldau](#) [The Beach Boys](#)

Mehldau utiliza as mesmas estruturas para a organização formal da sua versão, mas com algumas diferenças importantes (comparação na Figura 69). Enquanto os Beach Boys fazem somente uma recapitulação após o Refrão agudo, Mehldau repete toda a forma (sem a introdução) com variações sobre o material. Isso faz a música terminar com repetições do Refrão transposto (azul), e não do Refrão original (verde), uma vez que o pianista imita o mesmo procedimento que encerra canção.

A levada rítmica original é marcada com acordes tocados em cada tempo e os elementos melódicos são quase sempre swingados (exceto no interlúdio). A Figura 70 exemplifica a levada junto com o baixo, representando os 4 primeiros compassos da seção Estrofe. Mehldau só usa um acompanhamento desse tipo na Coda, quando a referência ao acompanhamento original parece muito deliberado. Além disso, na sua primeira exposição da seção B também há acompanhamento de acordes repetidos, mas com colcheias em vez de semínimas.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The top system consists of four measures, each with a chord symbol above it: D/A, Bm, F#m, and B7/A. The bottom system starts at measure 81 and includes the instruction 'begin swing feel'. It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a change in rhythmic feel indicated by the instruction.

Figura 70 – *God Only Knows*, síntese da levada (acima) e momentos em que Mehldau usa uma rítmica similar (abaixo: último refrão e primeira seção B)

🎧 [The Beach Boys 0:42](#) 🎧 [Mehldau 2:48](#) 🎧 [Mehldau 1:14](#)

No arranjo, a rítmica swingada não é usada até o final da música, embora Mehldau use rubatos que deixam a melodia mais maleável. A Figura 71 traz uma comparação entre os quatro primeiros compassos das seções Estrofe para ilustrar a abordagem geral do pianista. A melodia nas duas primeiras versões é mais próxima ao modelo, somente com variações rítmicas. Já a partir da Estrofe 3 a melodia é variada e alterada. A mão esquerda realiza a harmonia sempre de forma diferente, combinando arpejos e contracantos novos, com bastante liberdade rítmica e de montagem dos acordes. Há um caráter polifônico bastante acentuado na interpretação de Mehldau, criando um novo interesse para o material.

É interessante que, também na canção original, há seções que são propriamente polifônicas, como a seção B e a Coda, embora as estrofes originais não sejam. Nessas seções, Mehldau não imita o conjunto de vozes, mas traz elementos delas. O pianista inicia a seção B com um acompanhamento homofônico, como já mostrado, mas vai tornando a sua seção cada vez mais polifônica, um efeito que acontece de maneira análoga no original, embora neste as vozes que entram gradualmente sejam mais independentes. A Figura 72 compara a versão original com o arranjo, mostrando as notas trazidas para o piano (em azul) e a inserção gradual de fragmentos melódicos independentes da textura homofônica (em amarelo). Assim, Mehldau usa contornos melódicos característicos, mas altera boa parte dos elementos. A sua segunda versão da seção B é ainda mais variada, embora também traga as principais notas da primeira voz.

The image displays a musical score for the song "God Only Knows". It features a vocal line at the top and four piano accompaniment sections below, labeled "estr.1" through "estr.4". The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Swing". The vocal line includes a triplet of eighth notes and a "pull back" instruction. The piano accompaniment sections show various rhythmic patterns, including triplets and syncopated rhythms. The score is divided into measures, with measure numbers 9, 21, and 61 indicated.

Figura 71 – God Only Knows, comparação entre os quatro primeiros compassos das seções Estrofe.

[estr.1 0:20](#) [estr.2 0:44](#) [estr.3 1:37](#) [estr.4 2:03](#) [The Beach Boys 0:17](#)

Também na Coda, Mehldau imita o efeito, mas não usa exatamente o mesmo material. Exceto pela diferença de que o pianista chega ao fim na versão transposta do refrão, a ideia é a mesma: repetições em loop que dissolvem a música ao levar a um decrescendo. Como podemos ver na Figura 73, a gravação dos Beach Boys emprega três melodias: a voz principal (pauta 2), uma resposta imitativa (pauta 3) e um contracanto agudo (pauta 1). Mehldau traz a voz principal e uma ideia de resposta melódica que não é a repetição da mesma melodia. A cada reapresentação do refrão, o pianista traz comentários mais livres como resposta, provavelmente inspirados nas melodias da versão original (marcadas na imagem). De certo modo, a versão para piano espalha entre as repetições os elementos de contracanto que são simultâneos na canção.

Figura 72 - God Only Knows, comparação entre as vozes da seção B e a realização de Mehldau.

🎧 [Mehldau 1:14](#) 🎧 [The Beach Boys 1:12](#)

Esse final também remete a uma ideia de “configuração cumulativa”, no sentido de que todas as variações e desenvolvimentos realizados no arranjo culminam em um fim que é a parte mais próxima ao espírito original da canção, com o ritmo marcado a cada tempo e as melodias tocadas com swing.

Na Introdução e no Interlúdio, Mehldau também recria o efeito da seção, mas realiza variações melódicas relevantes. Na Introdução há somente uma sugestão da melodia original, o que combina mais com o caráter do arranjo. No Interlúdio (Figura 74), o pianista parece recriar a impressão da instrumentação usada pela banda, mas muda o contorno melódico para empregar uma série de acordes paralelos em sua realização: a

parte aguda da melodia inicia a descida um grau acima (no Si em vez do Lá). Contudo, o baixo caminha em movimento contrário, assim como na gravação (minuto 1:05).

Figura 73 – God Only Knows, comparação entre as vozes da Coda e o arranjo para piano.

[Mehldau 2:48](#) [The Beach Boys 2:00](#)

Na maior parte de sua versão, Mehldau constrói uma interpretação que contrasta com o caráter mais dançante da canção, explorando o lirismo da melodia ao costurá-la com arpejos livres e contracantos. As construções da mão esquerda interagem com a melodia e ocupam seus espaços em contraponto com ela, como se tecessem comentários musicais ao longo da canção. Apesar disso, o pianista se mostra influenciado por elementos da música além da melodia principal e da harmonia, como a forma musical e as ideias de construção das seções, embora as recrie sempre de maneira variada.

Na minha performance, busquei delinear os contornos melódicos, enfatizando as interações e o caráter expressivo das melodias, tentando ressaltar o contraponto do arranjo. Essa música contribuiu para criar contraste no repertório e comumente impactou ouvintes, que comentaram comigo sobre ela após a minha performance. Penso que o fato de ser uma canção bastante conhecida estabelece um ponto de conexão na escuta que valoriza os novos elementos do arranjo.

Figura 74 – *God Only Knows*, comparação da seção Interlúdio.

🎧 [Mehldau 1:07](#) 🎧 [Mehldau 2:25](#) 🎧 [The Beach Boys 1:04](#)

5.4 Sertão

Sertão é uma música de Heavy Metal instrumental do guitarrista brasileiro Kiko Loureiro, lançada no álbum *Open Source* (2020). O músico desenvolveu sua carreira como guitarrista da banda *Angra* (que lançou o primeiro álbum em 1993) e de 2015 a 2023 foi integrante da banda estadunidense *Megadeth*. *Sertão* tem um andamento rápido, em torno de 135 BPM (semínima), influenciando diversas decisões na construção do arranjo.

Esse foi o primeiro arranjo que concluí e gravei inteiro no processo realizado. O objetivo de adaptar essa música para piano solo foi poder tocar a maior parte dos elementos com o mínimo de transformações necessárias, como uma redução para piano solo de uma música original para banda, mas mesmo essa fidelidade aos elementos musicais originais foi realizada com diversas transformações.

A forma da música está representada pela Figura 75, como uma linha dividida em 4 partes: 1) introdução, 2) materiais temáticos, 3) seção contrastante e 4) recapitulação condensada do material temático. Ela representa tanto a gravação original quanto a versão de piano que realizei. No esquema da forma, os números acinzentados acima da linha

indicam a quantidade de compassos daquele segmento e as seções sem nenhum número indicado têm 4 compassos quando menores graficamente e 8 quando maiores. Linhas verticais grossas separam seções e linhas finas indicam divisões internas. As letras inscritas em quadrados indicam os elementos temáticos mais característicos e as cores buscam auxiliar na indicação de correspondência de material:

[A] melodia Mi dórico / Mi menor melódico;

[B] melodia em Lá lídio;

[C] melodia em Si menor;

[D] melodia central, apresentada primeiro com piano e percussão na versão original e posteriormente variada e rerepresentada na guitarra.

As letras e números pequenos abaixo da linha indicam desenvolvimento e variação de material dentro da seção.

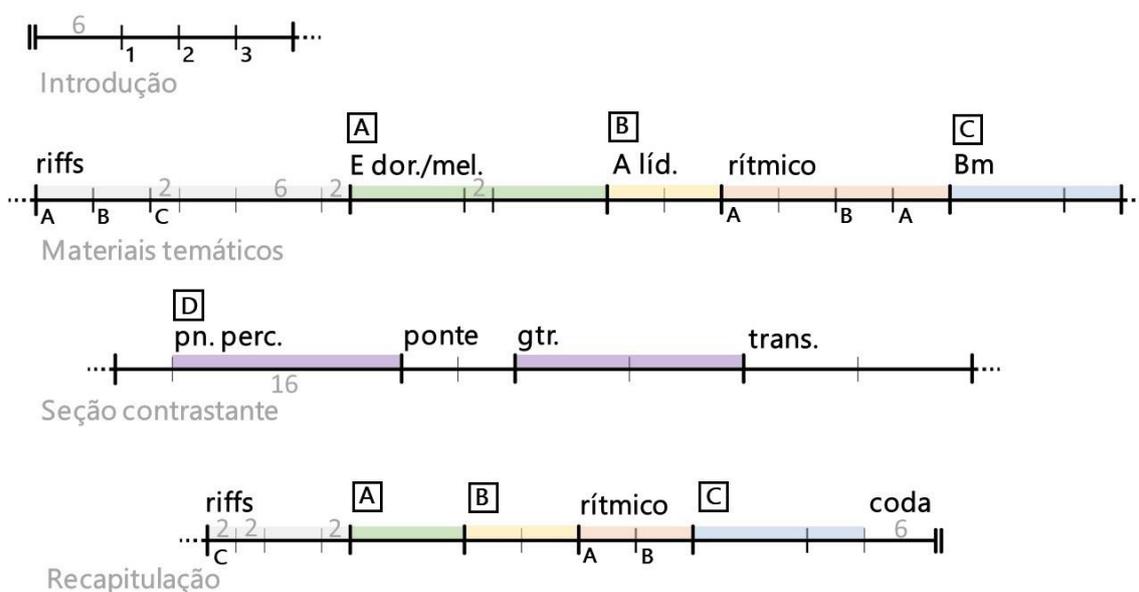


Figura 75 – Esquema formal de Sertão.

🎧 [Arranjo](#) 🎧 [Kiko Loureiro](#)

Para realizar esse arranjo, utilizei um livro de partituras, fornecido pelo compositor, contendo a transcrição das linhas de guitarra presentes na gravação (normalmente 2 ou 3 simultâneas), além da própria gravação, identificando e transcrevendo elementos que considerei importantes. O processo de criação pode ser visto em três momentos: no primeiro, houve a escrita da partitura com um planejamento dos elementos musicais adaptados ao piano; no segundo, houve o estudo da partitura e a revisão do que foi escrito para que ficasse mais adequado, interessante ou mesmo factível;

no terceiro, houve o refinamento do arranjo através do processo de criação da performance, com novas edições ou detalhamentos de características musicais.

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Sertão'. The top staff, labeled 'original', shows a guitar arrangement with two staves and 'P.M.' (Palm Mute) markings below the notes. The middle staff, labeled 'intermediário', shows a piano arrangement with two staves, featuring a blue highlight on the first measure and a yellow highlight on the second measure. The bottom staff, labeled 'final', shows the final piano arrangement with two staves, including a blue circle with the dynamic marking 'p' (piano) in the first measure and a yellow highlight on the second measure. The measures are numbered 67 and 68.

Figura 76 – Sertão (original e arranjo), comparação entre a escrita para 2 guitarras e o desenvolvimento da versão de piano. Seção Rítmico (laranja na Figura 75).

[Arranjo 2:01](#) [Kiko Loureiro 1:58](#)

Como exemplo desse processo, a Figura 76 mostra uma comparação entre a versão original com duas guitarras, uma partitura intermediária para piano e a versão final. A figura com arpejos paralelos de acordes abertos foi dividida entre as duas mãos, marcando o efeito sonoro resultante da melodia da voz superior. Na primeira versão, já excluí notas no segundo compasso (amarelo onde não há notas duplas) para propiciar uma realização mais clara da figuração, mas havia feito uma alteração no primeiro acorde (em azul), para ter uma sonoridade mais clara no primeiro tempo. No decorrer da prática, a figura proposta se mostrou ineficiente no andamento, especialmente na transição da seção anterior para esta, sendo substituída para propiciar o movimento de rotação do punho. A articulação foi sugerida pela minha orientadora para deixar o gesto mais claro e melhorar a coordenação entre as mãos. A dinâmica foi adicionada refletindo um planejamento geral desse parâmetro no arranjo.

Considerando a versão original, 3 tipos de adaptação foram recorrentes: notas repetidas, elementos da bateria e recursos da guitarra. O heavy metal é um estilo de sonoridades frenéticas e às vezes maquinais, usando muitas notas repetidas. Como isso não é muito idiomático para o piano em um andamento rápido, diversas figuras com notas repetidas foram substituídas por oitavas alternadas (rotação do punho) e algumas vezes pela quinta dessa nota ou mesmo outra nota da harmonia. A Figura 77 mostra duas situações em que esse recurso foi aplicado às repetições na seção Riffs C. Ao realizar esse tipo de transformação, são demandadas escolhas sobre qual intervalo utilizar (se será realmente a oitava), qual a direção do movimento (grave para agudo ou o inverso) e registro (em qual oitava). Dependendo da situação, a solução pode estar mais aberta a possibilidades diferentes do que em outros, mas há sempre uma interpretação do efeito original e uma experimentação com as soluções imaginadas.

Figura 77 – Sertão (original e arranjo), exemplo de repetição. Seção Riffs C (cinza na Figura 75).

 [Arranjo 0:56](#)  [Kiko Loureiro 0:50](#)

No exemplo seguinte (Figura 78), há a substituição de repetições na melodia e no acompanhamento. As duas primeiras repetições escolhi realizar alternando com a nota Sol, que já estava presente no desenho melódico, as repetições seguintes são realizadas com oitava e, nas últimas três notas Mi, há uma troca de direção para propiciar o recomeço da melodia no Mi mais grave. Esses agrupamentos de 4 semicolcheias, iniciando na segunda semicolcheia de um tempo e indo em direção a primeira semicolcheia do tempo seguinte, caracterizam um motivo da música e quase sempre foram realizadas como nos exemplos, com uma rotação do grave para o agudo.

Figura 78 – Sertão (original e arranjo), Exemplo de repetições transformadas. Seção temática A (verde na Figura 75)

[Arranjo 1:34](#) [Kiko Loureiro 1:30](#)

No mesmo exemplo, o acompanhamento nesta seção foi planejado para propiciar uma movimentação ágil da mão, com bastante clareza de ritmo e articulação sob a sequência contínua de semicolcheias da melodia. A forma como está escrito é uma solução que foi resultado da experimentação na prática, diante dos desafios de performance para esse trecho. A repetição de semicolcheias realizada com quinta e oitava permite a fluência em direção à nota dupla nos tempos 1 e 3 e a pausa busca sinalizar a necessidade de uma separação do movimento entre a segunda quinta e as semicolcheias, apesar de haver um apoio nessa segunda nota da figura rítmica. No andamento da música, e para o efeito desejado, a clareza na articulação se tornou o parâmetro principal para a tomada de decisão na escrita desse elemento do arranjo.

Figura 79 – Sertão (original e arranjo), exemplo de repetições transformadas. Seção Transição (“trans.”).

[Arranjo 4:07](#) [Kiko Loureiro 4:08](#)

No terceiro exemplo, Figura 79, temos uma variação do ritmo do exemplo anterior, mas com notas abafadas no lugar da prolongação do som. Na versão de piano, algumas dessas notas foram omitidas e outras foram representadas pela rotação de oitava com a acentuação na quarta semicolcheia. Essa escolha reflete a participação do bumbo da bateria com pedal duplo neste trecho, o qual toca quatro semicolcheias no tempo 1 e no tempo 3.

Isso faz uma ponte com a segunda categoria de alterações, as figurações inspiradas pela bateria da gravação. O primeiro exemplo ocorre bem no início da música, com um ostinato de mão esquerda que recria a ideia rítmica percussiva (Figura 80).

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two systems of music. The first system shows a bass line with a rhythmic ostinato of eighth notes and a treble line with a chordal accompaniment. The second system shows a more complex melodic line in the treble clef with accents and fingerings (3, 5, 1) and a corresponding bass line. The tempo is marked 'mp'.

Figura 80 – Sertão (arranjo), figuração inspirada na bateria. Introdução.

 [Arranjo 0:10](#)  [Kiko Loureiro 0:03](#)

Na minha versão para piano, o intervalo de segunda La - Si representa a primeira peça da bateria acentuada no primeiro tempo e as duas notas Si agudas acentuadas representam a caixa. As notas Si graves representam as peças graves como surdo e bumbo. As demais notas acompanham a harmonia representando peças menos salientes e dando continuidade ao movimento no piano. Com a entrada da melodia aguda em semicolcheias na guitarra principal, a mão esquerda se divide entre realizar o ataque da segunda guitarra, no início do compasso, e a continuação do ostinato após a pausa.

No segundo exemplo de construção inspirada na bateria, realizei uma interpretação mais livre dos elementos da gravação (Figura 81). Os primeiros compassos buscam uma aproximação com o ritmo empregado, mas, conforme a melodia vai se desenvolvendo, a mão esquerda faz inserções a fim de dar continuidade à ideia inicial sem reproduzir necessariamente os mesmos ritmos da gravação. Além disso, a mão direita e a esquerda se combinam para realizar as mudanças harmônicas.

Figura 81 – Sertão (arranjo), figuração inspirada na percussão da Seção Contrastante, Tema D pn. perc.

[Arranjo 2:57](#) [Kiko Loureiro 2:56](#)

Na segunda seção com o Tema D “gtr.” (Figura 82), o acompanhamento da mão esquerda tem o ritmo baseado na levada da bateria, incluindo suas variações e respostas em relação à melodia. A estrutura básica tem uma acentuação grave no tempo 1 e outra aguda no tempo 3, mas isso é variado, especialmente nos compassos 3 e 4 de cada ciclo harmônico de quatro compassos.

Figura 82 – Sertão (arranjo), figuração inspirada na bateria da Seção Contrastante, Tema D gtr.

[Arranjo 3:40](#) [Kiko Loureiro 3:40](#)

O terceiro tipo de adaptação recorrente foi dos efeitos de guitarra, especialmente na manipulação das alturas e do timbre. Ao ouvirmos o trecho representado pela Figura 83, percebemos o uso extensivo de vibratos e *bends*. Parte disso foi interpretado no piano com ornamentos (Figura 84), mas optei também por inserir acordes e mudar o registro a partir do quinto compasso para explorar a energia e a dramaticidade da melodia. Em diversos momentos me perguntei “quais recursos são característicos do piano?” para propor a interpretação de elementos da música, o que foi uma busca por preservar o efeito expressivo, mas recriando o efeito sonoro.

The image displays two musical staves for the piece 'Sertão'. The top staff, labeled 'original', shows guitar notation with various effects such as 'w/bar' and 'p', and wavy lines indicating pitch manipulation. The bottom staff, labeled 'arranjo', shows a piano arrangement with fingerings (1, 2, 4, 5) and a dynamic marking 'p'.

Figura 83 – Sertão (original e arranjo), efeitos de manipulação da altura das notas na guitarra, Tema C (azul na Figura 75).

[Arranjo 2:28](#) [Kiko Loureiro 2:26](#)

The image displays two musical staves for the final four measures of Tema D. The top staff, labeled 'original', shows guitar notation with trills and wavy lines. The bottom staff, labeled 'arranjo', shows a piano arrangement with a 'cres.' marking and trills. Measure numbers 137 and 138 are indicated.

Figura 84 – Sertão (original e arranjo), Tema D “gr.”, últimos quatro compassos.

[Arranjo 4:00](#) [Kiko Loureiro 4:01](#)

No exemplo seguinte (Figura 84), do final do Tema D “gtr”, também utilizei trinados além das ornamentações melódicas para interpretar a guitarra, com a intensidade do *crescendo* reforçada pelo movimento na mão esquerda.

No início da Introdução, também foi necessário repensar o efeito sonoro. Como não seria possível reproduzir uma nota crescendo praticamente sem ataque no piano, criei um gesto que tivesse uma direcionalidade e explorasse a ressonância do instrumento (dois compassos iniciais). A partir do terceiro compasso, usei acordes sobre o ostinato e reforcei o clímax harmônico da frase com uma mudança de oitava e um arpejo descendente, que me ajuda a prolongar o som e construir um arco melódico.

Figura 85 – Sertão, Introdução no arranjo de piano.

[Arranjo 0:03](#) [Kiko Loureiro 0:00](#)

O terceiro exemplo de adaptação de efeitos da guitarra está no início da seção Riffs (Recapitulação Condensada), em que a nota Mi é prolongada por 4 compassos como finalização da seção anterior (Transição, fim da Seção Contrastante). Como exemplificado na Figura 86, também utilizei recursos de arpejo, expansão do registro através de oitavas e ornamento para recriar a prolongação da nota. No arranjo para piano, esse gesto musical ficou dividido em duas partes, uma vez que a mão direita acompanha o *riff* na esquerda na segunda metade do segundo compasso do exemplo.

Figura 86 – Sertão (arranjo), figurações de elaboração da nota Mi no piano. Início da Seção Riffs na recapitulação.

[Arranjo 4:34](#) [Kiko Loureiro 4:37](#)

Esses três tipos de adaptação, recorrente no processo de criação do arranjo para piano de *Sertão*, visam ilustrar formas de como o engajamento criativo ocorre em uma proposta que tem grande fidelidade ao material original. Na interpretação ao piano dos elementos da música original, eles foram filtrados pela minha escuta e pela minha leitura notação, sendo transformados através do tipo de abordagem que tenho do piano e dos meus interesses de expressão musical.

É importante considerar que, além de criar uma versão da música *Sertão*, desejei criar uma boa peça para piano, então todas as decisões de acabamento do arranjo foram pautadas por uma perspectiva que priorizou tornar este arranjo uma peça de piano melhor. Em alguns momentos, elementos foram adicionados para esse fim, como na Figura 87, em que toda a construção é bastante próxima ao modelo, mas o elemento em amarelo foi adicionado para aumentar o interesse rítmico (a marcação em azul é outro exemplo de elemento inspirado na bateria).

Figura 87 – *Sertão* (original e arranjo), Tema B Lá lídio (amarelo na Figura 75).

 [Arranjo 1:48](#)  [Kiko Loureiro 1:44](#)

A dinâmica das seções foi uma característica importante ao ser definida com vistas no desenho geral do arranjo para piano. Ela certamente é influenciada pela música original, em que esse parâmetro se dá muito mais em termos de densidade instrumental e variação timbrística, mas ela foi desenhada tendo em vista contrastes que tornam a peça para piano interessante.

O planejamento dos elementos do arranjo, da distribuição das notas, dos gestos rítmicos e de todas as transformações do original constituíram o primeiro passo da recriação sonora dessa música ao piano. Contudo, todos esses elementos já nasceram

como ideias de performance, sendo refinadas na prática pianística e demandando que eu aprimorasse habilidades nesse processo. Assim, a criação desse arranjo é primariamente a transformação dos elementos musicais do original em gestos pianísticos, em um processo que usa o registro na partitura como ferramenta. Todas as decisões criativas passaram pela manipulação do instrumento, pela experimentação das ideias e pela avaliação de sua realização ao longo da criação da performance. O uso da escrita – tanto a transcrição do original, quanto a partitura do arranjo – nos ajuda a ilustrar as transformações realizadas na música, mas, como isso pode ofuscar esse elemento de engajamento prático com o instrumento, é importante ressaltá-lo.

5.5 Smoke on the Water

Smoke on the Water é uma canção de rock da banda inglesa Deep Purple, lançada no álbum *Machine Head* de 1972. Como se trata de uma música bastante conhecida e com uma estrutura simples, a proposta de arranjo já nasceu como uma ideia de reinterpretar e transformar os elementos da canção para criar uma versão de piano.

A forma da música tem basicamente 3 partes: riff – estrofe – refrão, sendo que riff e estrofe têm por base ciclos de 4 compassos e o refrão tem 6 compassos. A Figura 88 ilustra a forma da música com as estruturas comparadas. A de cima representa a gravação do Deep Purple, indicando que a sequência riff – estrofe – refrão ocorre 4 vezes completas, já que a seção de solo é uma variação do par estrofe – refrão. No início da música o *riff* é repetido mais vezes com uma construção progressiva da instrumentação e o fim da música se dá com um retorno ao *riff* seguido de uma improvisação da banda em *fade out*.

A música é amplamente baseada na pentatônica blues sobre Sol menor e a harmonia permanece a maior parte do tempo na tônica Sol, implicando em um efeito bastante modal. No refrão, há um contraste com esse ambiente harmônico: ele inicia com o quarto grau maior e é seguido de uma medianta cromática desse acorde, na progressão Dó maior – Lá bemol maior.

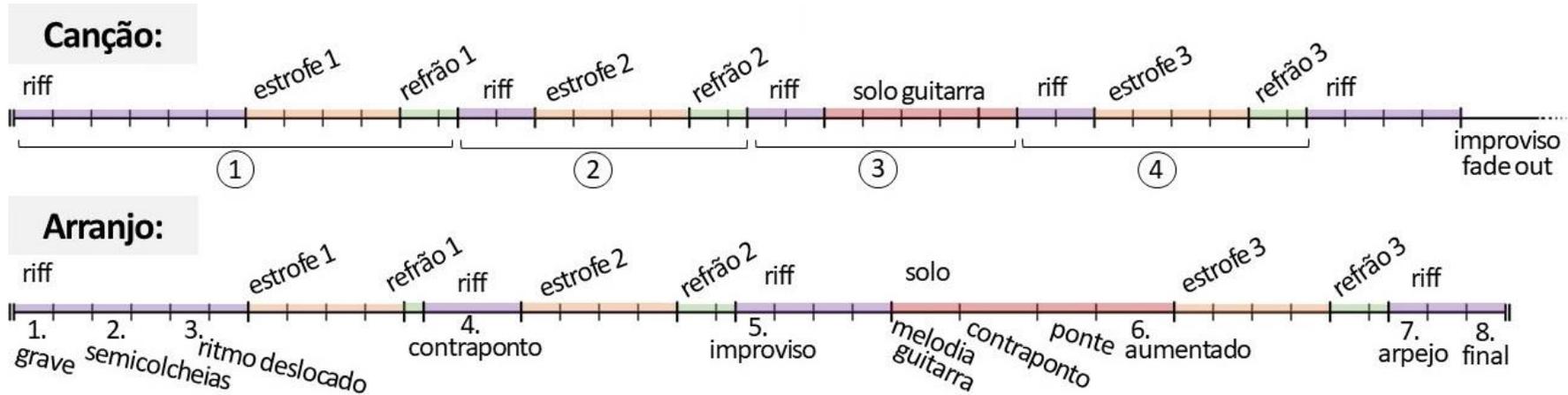


Figura 88 – Esquemas formais de *Smoke on the Water* comparadas. Gravação de Deep Purple acima, arranjo para piano abaixo.

[Arranjo](#) [Deep Purple](#)

Figura 89 – *Smoke on the Water* (arranjo), variações do riff no piano representadas pelo primeiro compasso de cada.

No arranjo que construí, trabalhei a partir da mesma forma do original, mas com a elaboração dos materiais, surgiram variações da estrutura inicial. Para as estrofes e refrões, transcrevi a melodia da gravação e procurei utilizá-la com precisão do desenho melódico e rítmico. Na seção Solo, utilizei parte da melodia da guitarra somente na primeira seção, com a ideia de evocar o solo original para depois ir em outra direção. A seção do *riff* foi variada a cada recapitulação, seja em relação à textura e ao acompanhamento, seja em relação ao próprio material melódico. A Figura 89 apresenta como a melodia do riff é preservada na mão esquerda, com alterações rítmicas nas variações 3 e 6, enquanto a mão direita apresenta figurações variadas sobre a harmonia. A variação 4 explora a melodia em um contraponto imitativo e a variação 5 é um improviso usando o riff como acompanhamento.

A forma final se delineou no processo de desenvolver a performance e receber feedbacks da minha orientadora. Nos primeiros esboços, a ideia de tratar cada exposição do riff como uma variação era incipiente, assim, só trabalhei de forma deliberada nesse aspecto depois que recebi esta sugestão. Além desta contribuição, há também 1) a ideia de encurtar o primeiro refrão para adiar a escuta da versão completa desta que é uma das partes mais conhecidas, tornando gradual a sua apresentação, 2) a exclusão da recapitulação do riff após o solo, pois o fim do Solo já é uma variação do riff, 3) a reconstrução do Riff 7 e 8, que teve outras duas versões anteriores antes de eu conseguir chegar na final. 4) a reconstrução da Ponte do Solo com uma progressão harmônica e uma escrita mais claras, além de outras diversas alterações mais pontuais dentro das seções. Assim, embora o arranjo tenha sido modelado pela forma original da canção, o processo de desenvolver os materiais influenciou mudanças no desenho formal. Essas mudanças não foram drásticas, mas se tornaram essenciais para o delineamento deste arranjo como peça instrumental.

Tendo mantido a melodia original nas estrofes, utilizei estratégias de criação musical em torno desse material: 1) adicionei acordes complementando a melodia e em espaços dela (nas notas longas ou pausas) valorizando uma rítmica sincopada; 2) inicialmente mantive o acompanhamento original das estrofes na mão esquerda para na sequência implementar variações dele; 3) fiz inserções melódicas interagindo com a melodia; 4) expandi as possibilidades harmônicas usando notas presentes em outros modos menores de sol, como dórico, eólio e frígio, além das notas cromáticas comumente usadas na pentatônica, como o quarto grau aumentado e o sétimo grau maior; 5) usei acordes quartais e outros acordes com tensões. Essas manipulações foram exploradas

como meio de realizar o conceito que me inspirou a fazer um arranjo dessa música. Durante o trabalho criativo, o acompanhamento improvisatório do órgão, que me inspirou inicialmente, foi expandido para interações de várias camadas do acompanhamento com a melodia. A Figura 90 exemplifica essa abordagem trazendo a partitura da primeira metade do Estrofe 1.

Figura 90 – *Smoke on the Water* (arranjo), Estrofe 1, versos 1 e 2.

 [Arranjo 0:50](#)  [Deep Purple 0:51](#)

Figura 91 – *Smoke on the Water* (arranjo), contraponto na Variação 4 do riff.

 [Arranjo 1:26](#)

Há dois momentos em que uso uma construção contrapontística a duas vezes no arranjo: na quarta versão do riff, tocado após o primeiro refrão e na segunda seção do solo. Dois aspectos me influenciaram a construir essas seções: a forma como Gulda

emprega contraponto em materiais de jazz, blues ou rock, como vimos nas suas variações; e a relação do Deep Purple com uma sonoridade influenciada pela música barroca em partes instrumentais como nas músicas *Burn* ou *Highwar Star*. Assim, considere que seria uma forma interessante de trabalhar o significado deste arranjo em uma espécie de tributo à banda. Na primeira situação (Figura 91), criei uma melodia sobre o riff e usei esse material para desenvolver um diálogo entre as mãos no piano por meio da imitação. O material do riff está marcado em vermelho, tendo sido transposto e diminuído dos compassos 5 e 6 e harmonizado nos compassos 7 a 10. O material novo tem duas partes, uma ascendente (azul) e outra descendente (roxo). Na figura foram marcadas só as recapitulações exatas ou transpostas, mas as demais partes não marcadas também derivam deste material.

Na segunda situação, que ocorre no Solo, após imitar a melodia dos primeiros 8 compassos da guitarra, tomo motivo final que conclui esta frase (em azul, Figura 92) para criar uma melodia de 4 compassos, transformando o fim da frase original no início da nova. A partir dessa melodia, a mão esquerda apresenta um contraponto e isso é invertido nos 4 compassos seguintes, com alguns ajustes na melodia secundária.

Figura 92 – *Smoke on the Water* (arranjo), contraponto no Solo a partir de um fragmento melódico.

 [Arranjo \(recital\) 26:00](#)  [Deep Purple 3:12-3:15](#)

No arranjo da melodia das estrofes, há momentos em que a criação do piano foi inspirada na letra da canção. A música fala de um evento real em que a banda estava viajando na Suíça com um estúdio móvel para gravar o seu álbum. Contudo, quando Frank Zappa e The Mothers of Invention faziam o último show da temporada do teatro do Cassino Montreux, espaço que o Deep Purple usaria para gravar, uma vez que este estaria fechado após o show, alguém atirou com um sinalizador, pondo fogo em tudo. Felizmente não houve vítimas, somente ferimentos leves, mas o prédio foi completamente

destruído (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1990). A terceira frase da Estrofe 1 inicia citando “Frank Zappa and the Mothers” (Figura 93), o que me influenciou a inserir alguns elementos que explorassem musicalmente essa subseção como uma referência ao experimentalismo dos músicos citados. Utilizei um baixo descendente provocando mais mudanças na harmonia, inseri um conjunto de tons inteiros no primeiro quadro azul e um desenho melódico quartal com cromatismos no segundo quadro. Na frase seguinte, quando a letra cita “flare gun” (o sinalizador que botou fogo no prédio), procurei uma harmonia que transmitisse o impacto desse evento da história, seguido por uma figura no grave que me remete a algo como um rastilho de pólvora.

The image shows a musical score for the song "Smoke on the Water" by Frank Zappa and the Mothers. It is divided into three systems of music. The first system covers the lyrics "Frank Zappa and the Mothers" and "Were at the best place around". The second system covers "But some stupid with a flare gun". The third system covers "They burned down the gam - bling house" and "It died with an awful sound". The score includes piano (mp) and mezzo-forte (mf) dynamics. There are blue and yellow highlights on the piano part, and yellow circles on the bass line notes.

Figura 93 – *Smoke on the Water* (arranjo), elementos criados com inspiração na letra da canção.

 [Arranjo \(Zappa, flare gun\) 1:06](#)  [Deep Purple 1:09](#)  [Arranjo \(awful\) 1:46](#)  [Deep Purple 1:55](#)

Em um terceiro exemplo, na primeira frase da Estrofe 2, a palavra “awful”, que descreve o som horrível provocado pela destruição do prédio, também foi marcada com a harmonização mais dissonante da frase. Todas essas referências sonoras são bastante subjetivas e não considero provável transmitir essa mesma interpretação na performance do arranjo, mas esses foram elementos de inspiração para a escolha dos sons no processo de construção.

Nas duas primeiras seções de estrofes, que foram criadas antes do Solo e da parte final do arranjo, interpretei a melodia utilizando montagens variadas de acordes junto com a nota da melodia, buscando construir diferentes sons decorrentes dos conjuntos de notas e seus intervalos. Contudo, no início do solo, usei essa estratégia deliberadamente influenciado pela forma como O’Riley emprega o recurso de agregar notas às melodias em seus arranjos. Interpretando a melodia da guitarra, adicionei acordes densos, com segundas e outras dissonâncias, além de movimentos internos, especialmente com quartas e quintas. A ideia desta seção foi construir uma interpretação que fosse virtuosística em termos da escrita para piano e densa ao mesmo tempo, como um som com efeito de distorção. Inicialmente, os dois primeiros compassos tinham sido planejados com mãos alternadas (como o fim do segundo compasso da Figura 94), mas, na preparação para a performance do recital, a minha orientadora sugeriu tocar as mãos juntas, deixando a textura de mãos alternadas somente em rápidas passagens e na seção Ponte, na segunda metade do Solo. Esse foi um ajuste que funcionou bastante, fortalecendo e dando peso para o início desta parte.

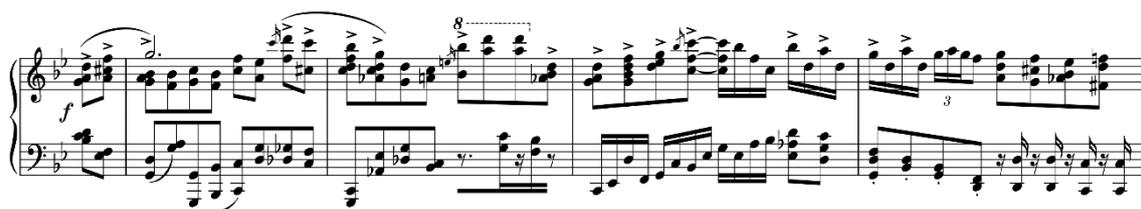


Figura 94 – *Smoke on the Water* (arranjo), interpretação da melodia da guitarra na seção Solo.

 [Arranjo 2:57](#)  [Deep Purple 2:58](#)

No tratamento da melodia da Estrofe 3 e do Refrão final, esse tipo de harmonização da melodia também foi influenciado por O’Riley, especialmente no Refrão. Eu desejava que o retorno ao par estrofe / refrão tivesse mais força que as exposições iniciais, como um retorno transformado, influenciado por uma narrativa instrumental que reflete os desenvolvimentos realizados na seção B (o Solo). Em parte, me inspirei na forma enérgica como Gulda reexpõe o material temático de *Light my Fire* após as variações.

Nas duas estrofes iniciais, a melodia foi interpretada na região central na primeira metade e na região aguda na segunda metade, como uma forma de variação do material e de intensificação expressiva. Além da mudança sonora provocada pela troca de registro, a oitava mais aguda também abre espaço para elementos intermediários da textura, o que

permite explorar ideias diferentes de acompanhamento. Esse tipo de variação de registro se assemelha ao empregado por O’Riley em *Motion Picture Soundtrack*. Para essa versão final da estrofe, com mais energia, usei o registro agudo desde o início, mas construí tipos de acompanhamentos mais contrastantes em cada metade. A Figura 95 mostra as frases 1, 2 e 3 da Estrofe 3 (a frase 4 é similar à 3) e quatro compassos do Refrão 3.

O primeiro tipo de acompanhamento foi inspirado pelos arpejos de mão esquerda de O’Riley, mas com diversas adaptações para adequar aos elementos dessa peça, inclusive o seu andamento mais alto. A segunda parte teve como referência o acompanhamento usado por Gulda no Refrão final das variações, em um estilo de *stride piano*, o que emula também uma levada básica de bateria do rock. Eu queria que essa parte tivesse bastante energia, então usei essa forma de acompanhamento inspirado pela energia criada ao fim das Variações. Para fazer a transição entre essas formas de acompanhamento, inseri uma figura descendente de oitavas (em amarelo), que aparece duas vezes de forma curta antes de ser expandida na transição para a frase 3.

Figura 95 – *Smoke on the Water* (arranjo), Estrofe 3: frase 1, 2, 3 (primeiro ao terceiro sistema); Refrão 3 (quarto sistema).

[Arranjo, Estrofe 3 3:58](#) [Arranjo, Refrão 3 4:30](#) [Deep Purple 3:56](#)

Os dois compassos iniciais do refrão são completamente influenciados pela escrita de O'Riley, adicionando dissonâncias na melodia e nos arpejos de forma a construir um som cheio e carregado de ressonância e harmônicos. Essa construção foi contrastada com os compassos seguintes, usando predominante notas da pentatônica, o que vejo como uma forma de ressaltar o interesse dos dois tipos de conteúdo harmônico.

A criação deste arranjo para piano solo da canção *Smoke on the Water* empregou recursos de desenvolvimento e variação do material que tiveram como objetivo a construção de uma narrativa instrumental rica e aprofundada de forma a ser apresentada como uma peça de concerto. Penso que uma canção de rock e uma peça para piano tem interesses musicais diferentes, e dessa forma o piano pode empregar recursos próprios da sua prática instrumental para interpretar uma canção de rock. Como uma instância interpretativa, os elementos musicais usados para recriar esta canção revelam uma nova perspectiva sobre ela, proporcionando uma nova escuta de um material conhecido.

5.6 Recriação e interpretação

Em cada arranjo que integra o repertório desta pesquisa, há um jogo criativo entre as características da música original e a prática pianística do arranjador. As grandes mudanças 1) na formação instrumental, da banda de rock para o piano, e 2) no gênero, da música vocal para a instrumental (na maioria das vezes), implicam necessariamente em alterações decorrentes tanto da interpretação que o músico tem do original quanto da coerência com o meio criativo da performance pianística.

É recorrente que partes vocais que seriam repetidas somente com alteração da letra sejam retrabalhadas em algum aspecto a cada recorrência no arranjo ou sejam substituídas por um desenvolvimento. Gulda transforma consideravelmente cada instância do par estrofe / refrão (sem considerar as variações) e inclui alterações rítmicas entre os versos dentro da estrofe; Mehldau também faz somente repetições variadas ou as substitui por desenvolvimentos sobre o material; O'Riley realiza variações por meio do acompanhamento e da textura pianística; e em *Smoke on the Water*, os primeiros pares estrofe / refrão são variados mas com um mesmo tipo de textura, enquanto o último par contrasta ainda mais com esses primeiros.

Todos os arranjos são modelados a partir da forma original, mas a maioria realiza alterações de acordo com a nova concepção da peça (somente *Paranoid Android* e *Sertão*

seguem a música original compasso a compasso). As variações de Gulda são as que mais alteram o modelo justamente por ser um tipo de recriação que envolve uma abordagem específica da construção formal. Se experimentarmos conceber uma aproximação da forma original da canção à forma da recriação de Gulda, podemos considerar que ele substitui os longos solos instrumentais de base modal pelo tipo de solo instrumental que condiz com o seu estilo criativo: uma intersecção entre a tradição clássica de variações e a tradição de *chorus* de improviso do jazz.

A recriação que mais visou manter elementos originais foi o meu arranjo de *Sertão*. Isso revela muito da minha interpretação sobre essa música, a qual enxergo sob uma perspectiva de rock progressivo, em que a sua trama de elementos já concebidos como música instrumental permite uma versão para piano interessante por seus próprios meios, uma vez adaptados aos recursos deste instrumento.

Também é uma característica geral que todos os arranjos variem e ampliem a harmonia como recurso para interpretar o original e explorar possibilidades dos materiais (em *Sertão* isso acontece em menor grau, mas também foi usado).

Para concluir, sintetizo outras características de abordagem em cada arranjo. As *Variações sobre Light my Fire* se caracterizam por ampliar o original ao criar diversas outras possibilidades para o mesmo material harmônico e motivo melódico. A identificação com a canção é preservada, já que Gulda mantém a sua estrutura na exposição, mas a rítmica é recriada em uma perspectiva jazzística.

O'Riley trabalha especialmente com a transformação da textura musical para expressar no piano certas propriedades sonoras do original. Em termos harmônicos e melódicos, ele amplia o modelo, em grande parte como forma de recriar timbres, interações instrumentais, densidades sonoras e intensificações formais (incluindo a expansão da forma em *Motion Picture Soudtrack*), dando a sua própria visão pianística da música recriada.

Mehldau faz tanto substituições de passagens quanto alterações e amplificações do original. O pianista cria arquiteturas formais com exposição, desenvolvimento e recapitulação a partir de configurações mais cíclicas de estrofe / refrão. Ele substitui repetições por desenvolvimentos e amplia a forma usando as próprias estruturas da música. Em *Things Behind the Sun*, o pianista constrói uma interpretação mais polifônica que recria o caráter sincopado do material vocal. Ele também expande as possibilidades do acompanhamento de violão para criar tanto o desenvolvimento quanto a introdução. Em *God Only Knows*, Mehldau muda o caráter da canção, substituindo o

acompanhamento homofônico dançante por um diálogo constante entre mão esquerda e direita, expandindo para toda a música a polifonia que, no original, é uma característica de algumas partes somente.

Em *Sertão*, as alterações ocorrem como formas alternativas de expressar os materiais musicais, de acordo com os recursos performativos do piano. Em *Smoke on the Water*, os riffs foram substituídos por variações, os acompanhamentos por contracantos e por reharmonizações e o solo de guitarra por novos desenvolvimentos. Essas mudanças representam também ampliação do material original como forma de recriar a canção enquanto uma peça instrumental.

De maneiras distintas, todos os arranjos são recriações que revelam novas possibilidades criativas para as músicas, expressando uma interpretação delas sob a ótica da prática pianística e da visão artística dos arranjadores.

6. Considerações finais

Esta pesquisa investigou a criação de arranjos de rock para piano solo por meio da minha atividade artística enquanto artista-pesquisador e do estudo de referenciais teóricos da música popular, do jazz e da música de concerto. Motivado pela busca de um espaço de intersecção, ao mesmo tempo artístico e conceitual entre práticas musicais distintas, busquei ampliar o conceito de arranjo para recriação musical, unindo a longa tradição de pianistas/arranjadores/compositores da música de concerto às concepções de arranjos da música popular e do jazz. Recriações de músicas de rock para piano solo foram selecionadas ou construídas, performadas e analisadas, o que incluiu arranjos de Friedrich Gulda, Brad Mehldau, Christopher O'Riley e do autor desta pesquisa artística. A apresentação de um recital acadêmico de doutorado, cujo programa foi exclusivamente composto por arranjos de rock para piano solo, propôs um questionamento sobre as fronteiras estilísticas e culturais, além de discutir o papel do performer, realizando uma crítica da prática através da própria prática.

No capítulo 2, foi examinada a importância histórica da criação a partir de músicas que já existem. Diferentes usos de música pré-existente estiveram presentes em toda a tradição da música de concerto, com destaque especial ao repertório que explora o desenvolvimento tecnológico e sonoro do piano moderno ao longo do século XIX. Nesse contexto, vimos que transcrições, paráfrases, fantasias, variações, etc., podem ser entendidos como arranjo no sentido em que resultam em uma peça musical que é uma nova versão de uma composição, consistindo em um processo criativo que se coloca entre a composição e a performance, manipulando elementos musicais ao mesmo tempo em que preserva a identidade culturalmente reconhecida da composição. Com a emergência do conceito de obra musical, esse tipo de atividade criativa perdeu seu espaço em favor de uma concepção de performance pautada pela fidelidade ao texto. Observa-se que, marcadamente a partir do século XX, a noção de fidelidade ao original passa a fazer parte da conceituação de transcrição para alguns autores como Davies (1988), por exemplo. Contudo, buscou-se mostrar que uma noção mais ampla do termo também é possível, ao mesmo tempo em que se propõe resgatar o arranjo como uma importante instância criativa da performance pianística, a qual permite revelar novas interpretações de uma música, manifestando-as por meio do uso criativo dos recursos instrumentais.

O Capítulo 3 trouxe a perspectiva histórica da influência da música de concerto no rock que ocorreu no movimento do rock progressivo. Foi a primeira vez que músicos de rock propuseram uma mistura entre essas diferentes manifestações musicais ou se basearam deliberadamente na música de concerto para realizar experimentos musicais criativamente ambiciosos. As criações realizadas por este subgênero continuaram influenciando correntes posteriores e as características musicais exploradas serviram de inspiração para a construção de uma identidade artística na intersecção entre a música para piano e o rock. O levantamento sobre as recriações de rock para piano e os pianistas arranjadores permitiu identificar abordagens e selecionar um repertório que fortaleceu a clareza da proposta desta pesquisa artística, a qual enfatizou a exploração criativa dos recursos do piano. Para isso, levou-se em conta o gênero piano solo e o seu espaço, tanto na música de concerto quanto no jazz.

No Capítulo 4, foi abordado o caráter experimental desta pesquisa artística na busca por uma expressão pessoal motivada pela necessidade de reunir diferentes interesses e influências musicais na minha prática pianística, alargando a minha própria identidade como pianista de concerto. O experimento envolveu a exploração por meio da escuta e do mapeamento de diversos pianistas interpretando rock. Também teve grande importância a experimentação que se deu com a criação de esboços para futuros arranjos. Esses procedimentos trouxeram uma consciência sobre a diversidade estilística de arranjos de rock, bem como sobre os desafios e demandas a serem superados. Contudo, o processo de formular uma trajetória de criação não foi linear, enfrentando desvios e redirecionamentos até a montagem do repertório final que foi apresentado no recital. Esse capítulo contemplou o entendimento de que compartilhar a trajetória percorrida pode contribuir com a busca de outros músicos, inspirando caminhos e oferecendo ideias de procedimentos.

No capítulo 5, ao realizar análises comparativas entre os arranjos e as músicas originais, busquei mostrar aspectos de como cada música foi recriada, revelando um conjunto de abordagens criativas que podem inspirar outros arranjos. A investigação sobre cada peça reforça a concepção do arranjo como um recurso de interpretação musical que pode fazer parte do aparato criativo de um músico performer. Cada pianista imprimiu a sua perspectiva sobre as músicas, trazendo suas características próprias como instrumentistas.

O contato com o repertório desta pesquisa influenciou sobretudo as minhas concepções criativas sobre as possibilidades de manipulação em um arranjo. As músicas

que estudei têm influência perceptível na construção do meu arranjo de *Smoke on the Water*, mas a minha experiência com todo o processo de pesquisa, da criação dos esboços ao contato com todos os arranjos que conheci, alguns de forma mais profunda do que outros, me transformou como pianista arranjador.

Considero que esta pesquisa abre caminhos para investigações com atividades criativas envolvendo o uso de música pré-existente, especialmente na perspectiva do performer que desenvolve estratégias de arranjo para recriar músicas para suas performances. Músicos de tradições como o jazz e a música brasileira têm sistematizado recursos pianísticos para arranjar melodias, harmonias e padrões rítmicos de seus estilos, e o mesmo poderia ser feito em relação ao vasto repertório de recursos usados por pianistas da música de concerto para apresentar materiais em seus arranjos e composições. Olhar para o repertório como um vasto conjunto de recursos criativos usados na manipulação de elementos musicais poderia fomentar outras experiências de recriação e de construção de intersecções entre músicas.

Em relação ao repertório histórico de recriações para piano, percebo que há a necessidade de aprofundar o entendimento sobre as concepções de reuso vigentes no período em que foram feitos. Parece claro que, a cada momento histórico, os músicos foram influenciados por valores diferentes, e que a forma como usaram termos para descrever suas recriações, tal como transcrição, não foi uniforme nem pode ser compreendida com os valores de um período distinto.

Na temática específica das músicas de rock recriadas para piano, esta pesquisa construiu alguns direcionamentos que podem contribuir com outros pianistas interessados no rock e em suas possibilidades de performance pianística. Neste âmbito, há um grande repertório de arranjos a ser estudado e muito espaço para desenvolver estratégias criativas que recriem o rock ao piano.

O arranjo para piano pode ser o ato de reimaginar uma música e penso que alguns conceitos, como um glossário de ideias, podem ajudar a fomentar a imaginação. Um arranjo pode reequilibrar os elementos de uma música sintetizando-a ao piano, pode extrapolar os contrastes, redesenhar os contornos e jogar novas luzes ou sombras. Um arranjo pode amplificar, adicionar, diminuir, substituir, sobrepor e desdobrar. O ato de reimaginar evoca a própria impressão pessoal que uma música provoca na nossa escuta e na manipulação dela em nosso instrumento. Dessa forma, esse processo nos convida também a reimaginar o piano como meio criativo.

7. Referências

- ARAGÃO, P. Considerações sobre o Conceito de Arranjo na Música Popular. **Cadernos do Colóquio**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 94–107, 2001.
- BAILEYSHEA, M. Alberich after the Apocalypse: Christopher Rouse’s “Sequel” to Wagner’s Ring. **Indiana Theory Review**, [S. l.], v. 32, n. 1–2, p. 85–119, 2016.
- BARON, C. K. Varèse Explication of Debussy’s *Syrinx* in *Density 21.5* and an Analysis of Varèse’s Composition: a secrete model revealed. **The Music Review**, [S. l.], v. 43, n. 2, p. 121–134, 1982.
- BARRY, B. R. The Hidden Program in Mahler’s Fifth Symphony. **The Musical Quarterly**, [S. l.], v. 77, n. 1, p. 47–66, 1993.
- BECKERMAN, M. In Search of Czechness in Music. **19th-Century Music**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 61–73, 1986.
- BERGMAN, E. Of Rage and Remembrance, Music and Memory: The Work of Mourning in John Corigliano’s Symphony No. 1 and Choral Chaconne. **American Music**, [S. l.], v. 31, n. 3, p. 340–361, 2013.
- BESSA, V. de A. **Apontamentos para o Estudo do Arranjo na Música Popular Brasileira: História, Fontes e Perspectivas de Análise**. São Paulo: [s. n.], 2002.
- BLUNK, J. **Common Ground: The Shared Influences and Characteristics of Jazz Fusion and Progressive Rock**. 2020. 46 f. Master degree – University of Colorado, Boulder, 2020.
- BOYD, M. Arrangement (Ger. Bearbeitung). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 31 out. 2001. p. 1–11. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332>. Acesso em: 13 out. 2020.
- BROWN, H. M. Intabulation (Ger. Intabulierung; It. intavolatura, intabolutura). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. p. 4. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13823>. Acesso em: 13 out. 2023.
- BURKHOLDER, J. P. **All made of tunes: Charles Ives and the uses of musical borrowing**. New Haven: Yale University Press, 1995.
- BURKHOLDER, J. P. Borrowing. *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford Music Online, 2001. p. 71. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>. Acesso em: 18 jul. 2022.
- BURKHOLDER, J. P. Making old music new. Performance, arranging, borrowing, schemas, topics, intertextuality. **Intertextuality in Music. Dialogic Composition**. New York: Routledge, 2021. p. 68–84.
- BURKHOLDER, J. P. The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. **Notes, Second Series**, [S. l.], v. 50, n. 3, p. 851–870, mar. 1994.

- BUSONI, F. **Letters to his Wife**. trad. Rosamond Ley. New York: Da Capo Press, 1975.
- BUSONI, F. **The Essence of Music and Other Papers**. trad. Rosamond Ley. New York: Philosophical Library, 1957.
- CALDWELL, J. Canzona (It.: ‘song’). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. p. 9. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04804>. Acesso em: 17 out. 2023.
- COELHO, M. L. G. **O Arranjo Como Elemento Orgânico Ligado À Canção Popular Brasileira: Uma Proposta De Análise Semiótica**. 2007. 226 f. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2007.
- COESSENS, K. On the art of research in the arts: Tracing praxis and reflection. **Art Research Journal**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 01–19, dez. 2014.
- COLTON, G. D. **The Art of Piano Transcription as Critical Commentary**. 1992. 163 f. Master of Arts (Music Criticism) – McMaster University, Hamilton, Ontário, 1992.
- COVACH, J.; FLORY, A. **What’s That Sound? An Introduction to Rock and its History**. 5th ed. New York / London: W. W. Norton and Company, 2018.
- DAVIES, S. Transcription, Authenticity and Performance. **British Journal of Aesthetics**, [S. l.], v. 28, n. 3, p. 1–10, 1988.
- DOMENICI, C. L. A performance musical e o gênero feminino. **Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas**. Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 89–109.
- DOMENICI, C. L. His Master’s Voice: a voz do poder e o poder da voz. **Revista do Conservatório de Música da UFPEL**, Pelotas, v. 5, p. 65–97, 2012.
- DUARTE, L. de C. **Os Arranjos de Claus Ogerman na Obra de Tom Jobim: Revelação e Transfiguração da Identidade da Obra Musical**. 2010. 121 f. Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília - UnB, Brasília, 2010.
- DUWE, M. M.; BARROS, G. A. S. de. A Poética do Conflito na obra para dois pianos En Blanc et Noir de Claude Debussy. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 8, p. 516–536, 2011.
- EDWARD, T. C. Schubert’s Beethoven. **The Musical Quarterly**, [S. l.], v. 56, n. 4, p. 779–793, 1970.
- ELLINGSON, T. Transcription (i). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford Music Online, 2001. p. 1–5. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28268>. Acesso em: 13 out. 2020.
- FALCK, R. Contrafactum (from medieval Lat. contrafacere: ‘to imitate’, ‘counterfeit’, ‘forge’). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. p. 1–3.

Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06361>. Acesso em: 12 out. 2023.

FALCK, R. Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification. **The Musical Quarterly**, [S. l.], v. 65, n. 1, p. 1–21, 1979.

FERRAZ, S. **A fórmula da reescritura**. ECA-USP, São Paulo: [s. n.], 2008.

FILLION, M. **Stylistic Symbiosis in Brad Mehldau's Covers of Rock Songs**. 2019. Master degree – Schulich School of Music, McGill University, Montréal, Canada, 2019. Disponível em: <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/8c97kv61r>. Acesso em: 14 jul. 2021.

FLOTZINGER, R. Discant [descant, descaunt(e), deschant, deschaunt(e), dyscant; verb: discanten] (Middle Eng., from Lat. discantus: ‘singing apart’; verb: discantare; Old Fr. deschant, descant; verb: deschanter). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. p. 1–17. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07839>. Acesso em: 15 out. 2023.

FRIEDHEIM, P. The Piano Transcriptions of Franz Liszt. **Studies in Romanticism**, Boston University, v. 1, n. 2, p. 83–96, 1962.

GERBINO, G.; SILBIGER, A. Folia (Port., It. [It. occasionally follia]; Sp. folía; Fr. folie). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001a. p. 8. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09929>. Acesso em: 17 out. 2023.

GERBINO, G.; SILBIGER, A. Passamezzo [pass'e mez(z)o, passo e mezzo, passomez(z)o] (It.). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001b. p. 5. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21027>. Acesso em: 17 out. 2023.

GOEHR, L. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. New York: Clarendon Press – Oxford, 1992.

GÖLLNER, T. J. S. Bach and The Tradition of Keyboard Transcriptions. *In*: LANDON, H. C. R.; CHAPMAN, R. E. (ed.). **Studies in Eighteenth-Century Music: a Tribute to Karl Geiringer**. London: George Allen & Unwin, 1970. p. 253–260.

GROUT, D. J.; BURKHOLDER, J. P.; PALISCA, C. V. **A history of western music**. Tenth edition. New York: W. W. Norton, 2019.

HAYNES, B. **The end of early music: a period performer's history of music for the 21st century**. New York: Oxford University Press, 2007.

HEARTZ, D.; RADER, P. Basse danse (Fr.; It. bassadanza). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. p. 5. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02242>. Acesso em: 17 out. 2023.

HINSON, M. **The Pianist's Guide to Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1990.

- HOWARD-JONES, E. Arrangements and Transcriptions. **Music & Letters (Oxford University Press)**, [S. l.], v. 16, n. 4, p. 305–311, out. 1935.
- KIM, H. J. **Liszt's Representation of Instrumental Sounds on the Piano: Colors in Black and White**. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2019 (Eastman studies in music, 153).
- KNYT, E. E. **Ferruccio Busoni and the Ontology of the Musical Work: Permutations and Possibilities**. 2010. 624 f. Doctor of Philosophy in Music and Humanities – Stanford University, Palo Alto, Califórnia, 2010. Disponível em: <http://purl.stanford.edu/ck155rf0207>.
- LEERSEN, J. Romanticism, music, nationalism. **Nations and Nationalism**, [S. l.], v. 20, n. 4, p. 606–627, 2014.
- LEVINE, M. **The Drop 2 Book**. Petaluma, CA: Sher Music CO., 2006.
- LISZT, F. **An artist's journey: lettres d'un bachelier ès musique, 1835-1841**. trad. Charles Suttoni. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- LISZT, F. **The Schubert Song Transcriptions for Solo Piano. Reproduced From the 1838 Diabelli Edition**. New York: Dover Publications, Inc., 1995(, Series I).
- LÓPEZ-CANO, R.; OPAZO, Ú. S. C. **Investigación Artística en Música: Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México, 2014.
- LUTES, L. K. **Beethoven's re-uses of his own compositions, 1782-1826**. 1975. Doctor of Philosophy – University of Southern California, 1975.
- MACAN, E. **Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture**. New York: Oxford University Press, 1997.
- MANIATES, M. R.; BRANSCOMBE, P.; FREEDMAN, R. Quodlibet (Lat.: 'what you please'). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. p. 6. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22748>. Acesso em: 16 out. 2023.
- MARTINI, R. A. **O Gesto do Arranjador na Música Popular**. 2017. 84 f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2017.
- MATOS, L. B. R. **Hibridismos sonoros: um olhar sobre arranjo na música popular brasileira do século 21**. 2019. 31 f. Trabalho de Conclusão de Pós-Graduação – Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2019.
- MEDEIROS, F. P. **O Carinhoso de Cyro Pereira: Arranjo ou Composição?** 2009. 129 f. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2009.
- NASCIMENTO, H. G. **Um original de música popular e suas atualizações: entre permanências e diferenças**. [S. l.: s. n.], 2004.

- OSMOND-SMITH, D. **Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia**. New York, NY: Routledge, 1985(Royal Musical Association Monographs).
- PEGG, C. Folk music. *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford Music Online, 2001. p. 10. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09933>. Acesso em: 23 out. 2023.
- PEREIRA, F. V. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. 302 f. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2011.
- PLANCHART, A. E. Trope (i) (Gk. tropos: ‘turn’, ‘turn of phrase’; Lat. tropus). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. p. 34. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28456>. Acesso em: 15 out. 2023.
- PROUTY, K. E. Orality, Literacy, and Mediating Musical Experience: Rethinking Oral Tradition in the Learning of Jazz Improvisation. **Popular Music and Society**, [S. l.], v. 29, n. 3, p. 317–334, 2006.
- RAPAPORT, A. **An American encounter with polystylism: Schnittke's cadenzas to Beethoven**. 2012. 76 f. Master of Arts – University of North Carolina, Chapel Hill, 2012. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/d02d78e8d2ce471ca2a7c91773ca72f4/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>.
- ROBERGE, M.-A. From Orchestra to Piano: Major Composers as Authors of Piano Reductions of Other Composers' Works. **Music Library Association**, [S. l.], v. 49, n. 3, p. 925–936, 1993.
- ROSEN, C. **Arnold Schoenberg**. New York: The Viking Press, 1975.
- SCHULLER, G. Arrangement (jazz). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford Music Online, 2003. p. 1–13. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J015900>. Acesso em: 13 out. 2020.
- SCHUMANN, R. **Music and Musicians. Essays and Criticisms by Robert Schumann**. trad. Fanny Raymond Ritter. London: William Reeves, 1877.
- SILBINGER, A. Chaconne (Fr., also chacony; It. ciaccona, ciaccona; Sp. chacona). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001a. p. 18. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354>. Acesso em: 18 out. 2023.
- SILBINGER, A. Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin. **Journal of Seventeenth-Century Music**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 20, 1996.
- SILBINGER, A. Passacaglia (It.; Fr. passacaille; Ger. passacalia; It. passacaglio, passagallo, passacagli, passacaglie; Sp. pasacalle, passacalle). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001b. p. 9. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21024>. Acesso em: 18 out. 2023.
- SISMAN, E. R. Brahms and the Variation Canon. **19th-Century Music**, California, v. 14, n. 2, p. 132–153, 1990.

SISMAN, E. R. Variations. *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. p. 84. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050>.

SUTTONI, C. Piano fantasies and transcriptions. *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford Music Online, 2002. p. 1–3. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005677>. Acesso em: 13 jul. 2021.

SZENDY, P. **Listen: A History of our Ears**. trad. Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press, 2008.

TUCKER, M. Transcription (ii). *In*: Grove Music Online. [S. l.]: Oxford Music Online, 2003. p. 1–6. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J454700>. Acesso em: 13 out. 2020.

WEAKLAND, R. The Beginnings of Troping. **The Musical Quarterly**, [S. l.], v. 44, n. 4, p. 477–488, 1958.

WEBER, W. The History of Musical Canon. *In*: COOK, N.; EVERIST, M. (ed.). **Rethinking Music**. New York: Oxford University Press, 1999. p. 336–355.

WEBSTER, J. Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity. **19th-Century Music**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 18–35, 1978.

WEBSTER, J. Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity (II). **19th-Century Music**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 52–71, 1979.

WOLFF, D. O uso da polifonia vocal renascentista no repertório de alaúde e vihuela. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 14, n. 22, p. 117–135, 2003.

WORSHAM, W. T. **Crossing the Line: The Life and Musical Legacy of Friedrich Gulda through a Study of Play Piano Play**. 2019. 83 f. Doctor of Musical Arts – University of Nebraska, Lincoln, Nebraska, 2019. Disponível em: <https://www.proquest.com/docview/2234279856>.

ZAPPA, F.; OCCHIOGROSSO, P. **The Real Frank Zappa Book**. Reprint edition. New York: Touchstone, 1990.

Anexo I – Lista de vídeos na playlist de exemplos

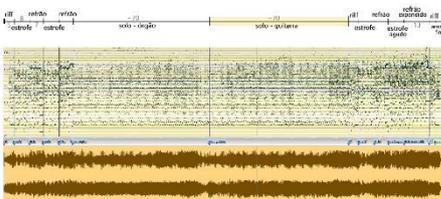
https://www.youtube.com/playlist?list=PL5cjgsBPMRBbpqA_bllnMhn6DJ_6mjPCr

VARIATIONEN ÜBER "LIGHT MY FIRE"
(von Jim Morrison)



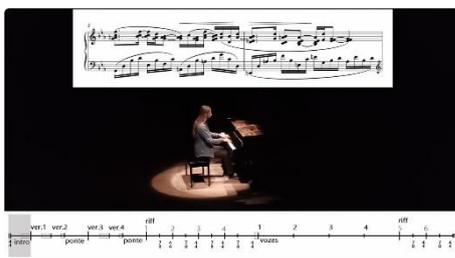
**Variationen über "Light my Fire" -
Friedrich Gulda | Partitura e Forma**

<https://youtu.be/1574Vu2pJnw>



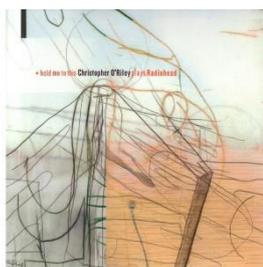
**Light my Fire - The Doors | Esquema
formal**

<https://youtu.be/S96ZgxMtwf8>



**Paranoid Android, arranjo para piano
(O'Riley) - Partitura e Forma**

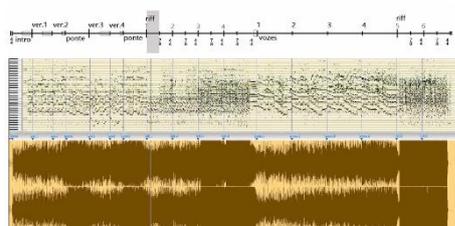
<https://youtu.be/-FYRFx9SJ5E>



Paranoid Android

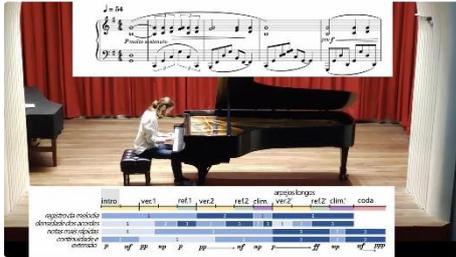
https://youtu.be/nqtdrjaSeVU?si=qbO_zQtLVetXPYda

Canal: *Christopher O'Riley*



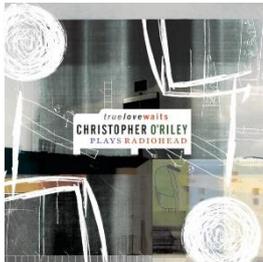
**Paranoid Android - Radiohead | Esquema
formal**

<https://youtu.be/kgh0LA1rUIo>



Motion Picture Soundtrack, arranjo para piano (O'Riley) - Partitura e Forma

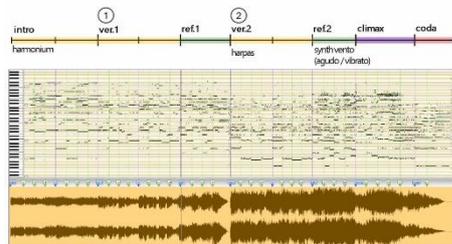
<https://youtu.be/qZLvmAraxVU>



Motion Picture Soundtrack

<https://youtu.be/WwQv68kcUf0?si=ECd92dDij4bApwZW>

Canal: *Christopher O'Riley*



Motion Picture Soundtrack - Radiohead | Esquema formal

<https://youtu.be/UYt57DFjwN4>



Things Behind the Sun, arranjo para piano (Mehldau) - Partitura e Forma

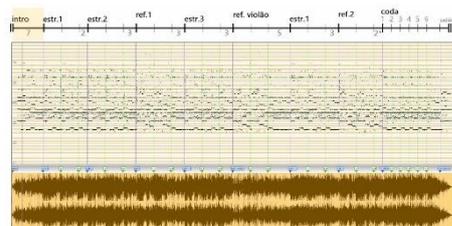
<https://youtu.be/Bb6g5O2P6pw>



Brad Mehldau - Things Behind The Sun (Nick Drake) – Transcription

<https://youtu.be/M7ldTy4w1Lg?si=fu-85CSxcEVOIkVQ>

Canal: *Michael Lucke*



Things Behind the Sun - Nick Drake | Esquema formal

<https://youtu.be/oenOY62X8NA>



Rock para Piano Solo - Recital de Doutorado | Menan Duwe

<https://youtu.be/gyRjQvXV1EE>



Mendelssohn - Variations sérieuses [Variações sérias] (Nelson Freire, piano)

https://youtu.be/PV-GevWciO8?si=Uw3XiTmEKcR-S_46

Canal: *Instituto Piano Brasileiro - IPB*



32 Variations in C minor, WoO 80

https://youtu.be/YjC_0BnC5Nc?si=4YIrhhITCBNAoAa6

Canal: *Friedrich Gulda - Tema*



Friedrich Gulda - Beethoven - Eroica Variations in E-flat major, Op 35

<https://youtu.be/NDbmMbDD1Y?si=pQM uC5IRdnfH4wH7>

Canal: *Classical Vault 1*

Anexo II – Recitais de doutorado 1 e 2

Primeiro recital:



23 de janeiro de 2020 – 17hs
Auditorium Tasso Correa
Senhor dos Passos, 248 – Centro – Porto Alegre – RS

PROGRAMA

J. S. Bach (1685 – 1750)

Prelúdio e Fuga, em Mi b / Re# menor, no.8, BWV 853

Friedrich Gulda (1930 – 2000)

Prelúdio e Fuga, em Mi b menor

Radamés Gnattali (1906 – 1988)

Alma Brasileira
Canhoto

Sergei Rachmaninoff (1873 – 1943)

Moments musicaux Op. 16, No.3 Andante Cantabile

Joseph Haydn (1732 – 1809)

Sonata para piano, Mi menor, XVI.34
I. Presto
II. Adagio
III. Finale: Molto vivace

Nikolai Kapustin (1937)

Sonata para piano no.12
I. Allegretto
II. Allegro assai

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL5cjgsBPMRBb8Cayiuz6V9QCQR8Owq9im>

Segundo recital:



17 de maio de 2021
Escola de Música Harmonia
Cinco de Abril, 77 – Centro – Camboriú – SC

Recital apresentado como gravação no contexto de distanciamento social provocado pela pandemia de COVID-19.

PROGRAMA

Domenico Scarlatti (1685 – 1757)

Sonata em Ré menor, Allegro, K.9
Sonata em Ré maior, Allegro, K.119
Sonata em Si menor, K.87
Sonata em Mi menor, Allegrissimo, K.98

Joseph Haydn (1732 – 1809)

Divertimento para piano, Lá Maior, Hob. XVI:5
I. Allegro
II. Menuet - Trio
III. Presto

Claude Debussy (1862 – 1918)

Pagodes (Estampes no.1)

Maurice Ravel (1875 – 1937)

Les Oiseaux Tristes (Miroirs no.2)

Claude Debussy (1862 – 1918)

Les Collines d'Anacapri (Préludes no.5)

George Gershwin (1898 - 1937)

Rhapsody in Blue (1924)
Versão para piano solo

<https://youtu.be/E4mo6u6qZos>