

Ouvindo a Voz Interpretativa dos Pianistas do Passado: Considerações Acerca das Edições Práticas e Transcrições

Listening to The Interpretative Voice of Pianists From The Past: Considerations regarding Practical Editions and Transcriptions

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir a voz interpretativa que se faz presente nos processos de edição e arranjo, discutindo questões editoriais e o ato de transcrever a partir da ideia de que edições práticas e transcrições, enquanto documentos históricos, além de figurarem como representantes das convenções performativas de uma determinada época, nos permitem ouvir a voz desses intérpretes e editores e, portanto, são relevantes quando nos deparamos com períodos anteriores ao advento do registro fonográfico. Ao fim, o artigo aborda a transcrição do coral de Bach “*Wachet auf, ruft uns die Stimme*” feita por Ferruccio Busoni, com o intuito de contextualizar, em um caso específico, as reflexões anteriormente expostas.

Palavras-chave: Transcrição. Edição Prática. Bach. Busoni. Convenções Performativas.

Abstract

This article aims to discuss the interpretative voice that makes itself present in the process of editing and arranging, discussing editorial queries and the act of transcribing after the idea that practical editions and transcriptions, as historical documents, not only figure as representatives of the performative conventions of a given time, but allow us to listen to the voice of these interpreters and editors and, therefore, are relevant when we face periods prior to coming of phonographic registration. At the end, the article addresses the transcriptions of a Bach chorale “*Wachet auf, ruft uns die Stimme*” made by Ferruccio Busoni, with the intent to contextualize, in a specific case, the reflections previously made.

Keywords: Transcription. Practical Edition. Bach. Busoni. Performance Conventions.

I

Nas últimas páginas de seu artigo “*The Lost Voice of Rosine Stoltz*”, no qual lida com a lacuna existente entre as biografias e a música realizada por cantoras de ópera, Mary Ann Smart propõe uma reconciliação entre a voz da *mezzo-soprano* Rosine Stoltz e demais aspectos de sua personalidade, sugerindo uma “busca pelos ecos de sua voz ao invés de deixarmos que as fabricações de sua biografia detenham a palavra final” (SMART, 1994, p.

48). A autora demonstra como o tratamento biográfico exacerbadamente romantizado acaba por silenciar essas mulheres, reais ou fictícias, enterrando sua individualidade em narrativas operísticas fictícias (SMART, 1994, p. 50). Percebemos no texto de Smart (1994) não somente um silenciamento da voz de Stoltz enquanto mulher, perdida em um emaranhado de narrativas fomentadas pela crítica e pelo público, mas também sua voz enquanto intérprete.

Smart (1994) cita algumas críticas feitas a respeito da voz de Stoltz e aponta como essas críticas acabam por cair no velho ideal romantizado, presente em muitas biografias da época. A autora então nos propõe um outro caminho para dar voz a Stoltz enquanto intérprete: examinar a música que foi escrita especialmente para ela, argumentando que tais obras, muitas vezes, não foram somente escritas para a *mezzo-soprano*, mas também contaram com sua participação ativa. A autora afirma:

“Talvez a grande peça de exibição de *La Favorite*, a ‘*O mon Fernand*’ de Leonor pede um estilo mais recatado que o de Stoltz, mas a sua voz (e sua energia) são poderosamente evocadas na passagem que Donizetti adicionou ao final da cena durante os estágios finais de composição, provavelmente a pedido de Stoltz. Ela contém todos os atributos sugeridos nas críticas: mudanças bruscas entre registros extremos, longas passagens no registro mais grave e uma ênfase na declamação, através de frases curtas e intensas” (SMART, 1994, p. 48-49). [tradução nossa]¹

Tendo isso em mente, e estando cientes da efemeridade da performance artística, podemos pensar—seja em música vocal ou instrumental—no incontável número de vozes interpretativas das quais não se tem registros. Cabe ainda refletir sobre os possíveis motivos que contribuíram para que as vozes desses intérpretes, editores e arranjadores acabassem ocupando, por muito tempo, um papel secundário na narrativa de nossa história da música.

Sabemos que com o decorrer do tempo as figuras do compositor e do intérprete tornaram-se cada vez mais dissociadas. Tal processo acabou por resultar no silenciamento da voz interpretativa de diversos músicos renomados de outrora e isso, juntamente com a primazia que a escrita adquiriu em nossa sociedade, acabou por apagar muitas figuras

¹ *Perhaps the great mezzo showpiece from La Favorite, Leonor's 'O mon Fernand' calls for a style more demure than Stoltz's, but her voice (and her energy) are powerfully evoked in a passage Donizetti added to the final scene during the last stages of composition, probably at Stoltz's request. It bears all the features hinted at in the reviews: sharp shifts between extremes of range, extended passages in the low register and an emphasis on declamation through short, intense phrases.*”

importantes ao longo da história da música, as quais viveram antes do período do registro fonográfico.

Se para Elizabeth Travassos a voz é um “objeto fugidio” (TRAVASSOS, 2008), também podemos dizer o mesmo dessa voz interpretativa, sobre a qual gostaríamos de esboçar algum princípio de definição. Em linhas gerais, o que chamamos aqui de “voz interpretativa” é o conjunto de características do discurso musical que nos permitem identificar uma interpretação como pertencente a um determinado artista. Não é incomum, por exemplo, ouvirmos uma interpretação de uma peça de J.S. Bach e pensarmos algo como “Nossa! Soa como Andras Schiff” ou ainda “soa como Richter”. A nossa familiaridade, enquanto membros da comunidade pianística, com esses grandes intérpretes se dá pelo acesso que temos às suas gravações—fato ainda mais notável na era dos serviços de *streaming*. Entretanto, a invenção do fonógrafo ocorreu apenas no final do século XIX, e, portanto, existem inúmeros intérpretes cujas vozes jamais poderíamos escutar do mesmo modo.

Assim sendo, onde poderíamos ir em busca das vozes, ou ainda, das ideias musicais desses grandes intérpretes do passado? Existem vários caminhos possíveis, dentre eles o apontado por Smart (1994): estudar e examinar as obras escritas para esses intérpretes, e muitas vezes com a participação ativa dos mesmos. Outro possível caminho é o estudo das edições para performance e/ou transcrições realizadas por esses artistas. Estas foram, em um dado momento histórico, silenciadas pelas edições de cunho musicológico, e hoje vem sendo resgatadas como fonte de conhecimento acerca da transmissão de obras musicais, bem como das convenções de performance e das propostas interpretativas vigentes em uma determinada época, possibilitando dar voz a diversos artistas que outrora encontravam-se em posição secundária.

Antes, cabe aqui refletir brevemente sobre como o silenciamento dessas vozes interpretativas se deu, visando apontar quão problemática foi a utilização de alguns métodos e como um olhar mais holístico—aqui usamos a palavra no sentido de buscar um entendimento integral que reúna os atos de composição, interpretação, transcrição e outros, em instâncias ontológicas equivalentes— pode ser benéfico.

II

Segundo Carlos Alberto Figueiredo (2017), Ronald Broude (2012) e James Grier (1996), em resposta às edições para performance feitas por intérpretes renomados ainda no século XIX, surgiram as edições musicológicas. Nesse século, e com o avanço da filologia, editores que defendiam um caráter musicológico passaram a considerar as edições mais como uma forma de conservação do texto do que como destinadas exclusivamente para a performance ou mesmo como representantes das convenções performativas que governavam aquele período histórico. A inclusão de sugestões interpretativas e/ou técnicas passou a ser vista como “não-científica”. Além disso, para Cook (2006), a musicologia, ao tomar posse de teorias e métodos filológicos, acabou por enxergar o texto musical como um produto a ser contemplado silenciosamente, transformando sua performance em um elemento secundário. Para o autor, devemos entender a obra musical enquanto um fenômeno social, fruto de um processo que vai além do trabalho do compositor, passando por performer, editores e críticos. Além disso, para ele, não existe um texto original que recaia verticalmente sobre a performance, assim como podemos argumentar que não existem performances únicas e absolutas. Ainda para Cook, não existe diferenciação ontológica entre obra e performance, existem várias instâncias equivalentes, que coexistem de forma horizontal e que compõem a obra em si (COOK, 2006).

Ademais, de acordo com Kathryn Whitney (2015, p. 111), o trabalho realizado em preparação para uma performance costuma envolver diversos fatores tais como leituras, análise e busca de orientações em fontes históricas. Poderíamos ainda acrescentar o estudo das edições históricas realizadas por intérpretes renomados. A autora acredita que os métodos aplicados a fim de se chegar a um resultado final em pesquisas musicológicas são similares aos aplicados em performance. Neste contexto a performance, bem como sua fixação em uma edição, pode ser o resultado de uma pesquisa científica e vice-versa.

Grier (1996) parece comungar da mesma ideia. Para o autor, o ato de editar uma partitura consiste em uma série de escolhas críticas que resumem o próprio ato de interpretação. Ele afirma que:

“... editar é análogo à performance. Pois cada performance cria e objetifica um estado único de uma peça, mas duas performances da mesma peça não são exatamente iguais em todos os detalhes. Similarmente, duas edições não apresentariam a partitura exatamente da mesma forma (GRIER, 1996, p. 6). [tradução nossa]²

Além disso, de acordo com Grier (1996):

“A peça, portanto, reside igualmente na partitura e nas convenções de performance que governam sua interpretação em qualquer momento histórico. Essas convenções são fixadas na prática, e a prática muda com o tempo, mudando consigo as convenções. A identidade da obra, portanto, varia de acordo com as convenções sob as quais a partitura é entendida.” (GRIER, 1996, p. 22). [tradução nossa]³

Considerando o exposto acima, ao nos depararmos, por exemplo, com uma edição prática ou transcrição da obra de J. S. Bach feita por um intérprete durante século XIX ou início do XX, estamos nos deparando com uma série de convenções performativas da época, as quais nos permitem enxergar como a obra de Bach era compreendida naquele determinado momento histórico, por um determinado intérprete-compositor. Portanto, ignorar tais obras editoriais ou transcrições resulta no apagamento de uma série de ideias interpretativas, as quais não teríamos acesso de outra forma. Como vimos em Grier (1996), editar é análogo a performance e, portanto, existe uma voz interpretativa que se faz presente no processo de edição de uma partitura. Além disso, se compararmos a obra editorial de um intérprete/compositor com o que seus contemporâneos escreveram sobre suas interpretações, percebemos de maneira mais clara essa voz interpretativa.

Tomemos como exemplo a figura de Ferruccio Busoni. Entre outras coisas, Busoni é conhecido por suas transcrições de Bach para o piano. Dentre elas podemos citar a famosa transcrição da Chacona da Partita Nº 2 para violino solo. De acordo com K. Robert Schwarz, em seu artigo para o *The New York Times* “*Busoni; The Contradictions Persist*”, essa transcrição revela muito sobre como Busoni entendia não somente Bach, mas seu próprio papel enquanto performer da obra do compositor (SCHWARZ, 1985). O autor afirma:

² “...editing is analogous to performance. For each performance creates and objectifies a unique state of a piece, but no two performances of the same piece are exactly the same in all details. Similarly, no two editions would render its score in exactly the same way.”

³ “The piece, therefore, resides equally in the score and in the performing conventions that govern its interpretation at any particular historical moment. These conventions are fixed in practice, and practice changes over time, changing conventions with it. The identity of the work, then, varies with the conventions under which the score is understood.”

“A Chacona não é mais uma substância real de Bach, mas é fiel ao espírito do compositor, nunca violando humor [mood] ou fraseado. Busoni conseguiu, em essência, orquestrar Bach no teclado: harmonias implícitas são reforçadas, registros são variados, notas pedal e duplicação de oitavas são adicionadas, contrapontos são inventados” (SCHWARZ, 1985). [tradução nossa]⁴

Entretanto, estamos cientes de que, apesar de ser apreciada por grande parte da comunidade pianística, tal transcrição, e quiçá transcrições em geral das obras de Bach, são sujeitas a uma boa dose de críticas. De acordo com Flavio T. Barbeitas (2000, p. 89), a sociedade transitou da “espontaneidade das transcrições renascentistas à sacralização moderna dos originais”, como resultado da forma como a música passou a ser compreendida. Além disso, a transcrição esteve durante muito tempo em ostracismo devido a preconceitos, frutos de reflexões no mínimo infundadas, conforme afirma Barbeitas (2000).

Para Barbeitas, refletir sobre o processo de transcrição traz à tona vários questionamentos que por vezes são deixados de lado em nosso fazer enquanto intérpretes. Sobre esses questionamentos, Barbeitas afirma:

“[...]Embora exerçam um papel central para a compreensão musical, tais conceitos costumam passar incólumes durante a formação dos músicos, isto é, não são problematizados, não suscitam discussões. Pode-se afirmar, sem medo do exagero, que são esquecidos nas academias que se propõem exatamente a formar intérpretes e compositores” (BARBEITAS, 2000, p. 90).

Ao tratar da etimologia da palavra “transcrever”, o autor argumenta que a palavra vem do latim e é composta por *trans* e *scribere*, significando “escrever para além de”. A partir daí, aproxima a palavra “transcrever” da palavra “traduzir” a qual significaria “levar, transferir, conduzir para além de”, afirmando ainda que ambas as palavras conotam uma ideia de “levar de uma parte a outra e de mudança”. Portanto, para o autor, a transcrição musical implicaria muito mais do que um simples arranjo de uma peça para uma formação instrumental diferente da original. Ela estaria presente desde o início do ato criativo, afirmando que “a colocação, pelo autor, de suas ideias no papel, não seria nada mais, nada menos, do que uma operação de transcrição[...]” (BARBEITAS, 2000, p. 91).

⁴ “The “Chaconne” is no longer real Bach in substance, but it is faithful to the composer in spirit, never violating mood or phrasing. Busoni has, in essence, orchestrated Bach at the keyboard: implied harmonies are strengthened, registers varied, pedal point and octave doublings added, counterpoints devised.”

Ademais, Barbeitas (2000) segue listando e desfazendo os principais argumentos utilizados por aqueles que negam o valor artístico das transcrições, sendo eles a singularidade e a imperfectibilidade. Quanto à singularidade, que seria a ideia de um original único em oposição a multiplicidade de transcrições e versões de uma mesma obra, podemos observar como isso se inspira na ideia da reconstituição do arquétipo do original perdido, defendida pelo método da crítica textual de Lachmann (FIGUEIREDO, 2017). Podemos perceber que a utilização da crítica textual de forma distorcida pode levar a um processo de reificação do texto fixado em partitura e, segundo Barbeitas (2000), a pluralidade de versões de uma mesma obra não implicaria na perda de singularidade de nenhuma delas e nem atestaria a favor de sua qualidade. No que se refere a imperfectibilidade, isto é, a ideia de que uma obra está terminada, definida e não pode ser aperfeiçoada, o próprio conceito vai contra a história da literatura do piano, na qual encontramos diversas versões de uma mesma obra feitas de punho do próprio compositor, o que por si só já colocaria em xeque a ideia de imperfectibilidade de uma obra musical. Além de, é claro, reforçar mais uma vez a ideia de uma obra musical que existe dissociada de sua performance. Sobre isso, Barbeitas afirma:

“Em grande medida, tal concepção provém de uma certa primazia que a escrita adquiriu em nossa cultura, fato verificável na aura de santidade que reveste tudo o que está impresso e que impõe ao leitor, uma espécie de submissão servil às informações contidas no papel, retirando-lhe, inclusive, muito da sua contribuição como intérprete” (BARBEITAS, 2000, p. 92).

Por fim, Barbeitas expõe de forma contundente os malefícios que essa reificação do texto musical gerou em nosso fazer artístico:

“A obra, enfim, pode muito bem ser compreendida como um acontecimento capaz de provocar a mudança do agente da criação: sai de cena o autor, entra o intérprete. Se isto é uma realidade em todas as artes, o que dizer do caso da música, onde o aspecto visual (gráfico) não significa a realização propriamente dita do fenômeno artístico? [...] Todavia, ao longo da história da música ocidental, cada vez mais foi se afirmando o caráter determinatório da escrita, fenômeno paralelo a um empobrecimento generalizado da interpretação, condenada a ser nada muito além de uma repetição, vazia de questionamentos, daquilo que o papel apresenta como verdade” (BARBEITAS, 2000, p. 93).

O autor ainda conclui advogando em favor do entendimento de que a transcrição nada mais é que a escrita de uma dada interpretação de uma obra. Tendo como base o que

apresentamos até aqui, poderíamos entender toda a proposta interpretativa como uma transcrição da obra, seja essa proposta registrada por meio de gravações, seja por meio de um texto musical. Tal entendimento coloca o intérprete como sujeito ativo no processo de (re)criação das obras.

Além disso, as ideias defendidas por Caleb Faul em sua dissertação *“Experimental Interactivity: From Art to Ontology and Back Again”* (FAUL, 2022) parecem ressoar as de Barbeitas. Ao discutir o processo composicional de *“Catalogue d’oiseaux”* de Oliver Messiaen, Faul argumenta que, conforme foi percebido pelo próprio compositor, os pássaros têm capacidades sônicas as quais nossos instrumentos não conseguem reproduzir com exatidão. Portanto, muito deve ser alterado ao se transcrever essas melodias para o piano, fazendo assim com que o ato de transcrever se tornasse na realidade um ato de composição. Faul então conclui essa sessão de sua dissertação com uma breve análise da peça *“Le Loriot”* (O papa-figo), presente no catálogo. Ele afirma:

“A tradução que podemos ver em evidência, e, mais importante, que podemos ouvir em evidência, é uma tradução de papa-figo para piano-papa-figo (ou, mais especificamente, de papa-figo para Messiaen-piano-papa-figo) Messiaen não está simplesmente copiando ou imitando o canto dos pássaros. Não é tanto uma representação como é uma apresentação, a apresentação de uma obra musical que desafia uma distinção direta entre o compositor e o mundo aural dos pássaros. Não é simples pássaros que eu escuto, mas também não é simplesmente Messiaen” (FAUL, 2022, p. 65-66). [tradução nossa]⁵

No contexto das ideias defendidas por Faul (2022), ao escutarmos uma transcrição da obra de Bach feita por Busoni, não escutamos mais simplesmente a obra de Bach, ou mesmo a de Busoni, mas sim, a relação entre Bach, Busoni e intérprete. Tal ideia reforça um entendimento mais holístico da obra de arte musical ao mostrar como a relação entre intérprete, compositor e arranjador, outrora tida de forma vertical, na verdade se percebe horizontal dentro dessa indistinção entre as instâncias ontológicas do compositor e do intérprete.

⁵ “The translation we can see in evidence, and, more importantly, that we can hear in evidence, is a translation from oriole to piano-oriole (or, more specifically, from oriole to Messiaen-piano-oriole). Messiaen is not simply imitating or copying birdsong. This is not so much re-presentation as presentation, the presentation of a musical work that defies a straightforward distinction between the composer and the aural world of birds. It is not simply birds that I hear, but it is not simply Messiaen either.” (FAUL, 2022, p. 65-66)

A partir do que foi exposto, consideremos a receptividade de Busoni em seu tempo, bem como de suas interpretações e edições, na busca por compreender como suas transcrições podem servir como fonte de entendimento acerca das convenções interpretativas vigentes na época e/ou defendidas pelo intérprete-compositor, além de nos possibilitar dar voz às interpretações que não chegaram a ser registradas em áudio.

III

Grigory Kogan, em seu livro *“Busoni as Pianist”*⁶ (KOGAN, 2010), relata, entre outras coisas, como as interpretações de Busoni eram percebidas por seus contemporâneos, afirmando que por vezes Busoni recebia duras críticas a seu fazer musical. Segundo o autor, o som de Busoni era tido como rico em colorido, mas ao mesmo tempo deixava a desejar em intimidade e expressividade. Além disso, ainda segundo Kogan, relatos da época afirmavam que o charme de Busoni estava em sua inteligência que ia “tecendo complexidades”⁷ (KOGAN, 2010, p. 38), mas carecia de espontaneidade e poética.

O autor, semelhante ao que fez Smart (1994), contrapõe as críticas escritas a respeito de Busoni e sua obra editorial. Kogan afirma que as características acerca de sua performance podem ser encontradas nos comentários interpretativos presentes em suas edições das obras de Bach, onde por vezes o intérprete-compositor faz afirmações como: “contrariando os pontos de vista comumente aceitos⁸, essas nuances elegantes e frases excessivamente indulgentes são manifestações de um ‘gosto pobre’⁹, onde quer que se encontrem; na performance das obras de Bach elas são um erro terrível”. (KOGAN, 2010, p. 39-40).

Kogan ainda nos traz uma anedota que exemplifica o quão difundidas eram as transcrições de Busoni das obras de Bach e como as figuras do compositor e do arranjador se confundiam. Ele conta que certa vez, durante sua estadia em Nova York, a esposa de Busoni, Gerda, foi chamada repetidas vezes de “Sra. Bach-Busoni”, em referência à forma como as transcrições aparecem em notas e programas de concerto.

⁶ Busoni Como Pianista [tradução nossa]

⁷ “weaving complexities”

⁸ “Contrary to the accepted views”

⁹ “poor taste”

Além disso, Kogan coloca as transcrições de Busoni e suas edições lado a lado, argumentando que ambas surgem da prática performativa do compositor-intérprete, sendo fruto das horas de estudo e preparação para performance (KOGAN, 2010, p. 89). Mais uma vez, encontramos indícios de como “editar é análogo a performance” (GRIER, 1996).

Entendendo a relação que Busoni tinha com suas transcrições, examinemos a sua transcrição para piano solo do Coral de Bach “*Wachet auf, ruft uns die Stimme*”. Mas antes, é preciso considerar a prática recorrente de transcrição e arranjo durante o período barroco. A transcrição para piano de Busoni partiu da obra para órgão BWV 645, a qual por sua vez é baseada na Cantata BWV 140 de mesmo nome. Portanto, a própria transcrição feita por Busoni já parte de um arranjo realizado por Bach de sua própria obra. Tal fato reforça o que foi afirmado anteriormente sobre como o preconceito frente às transcrições é resultado da maneira como a cultura ocidental passou a se relacionar com a música.

A transcrição de Busoni de “*Wachet auf, ruft uns die Stimme*” possui algumas características notáveis. A indicação “*con semplicità devota*” presente logo no início já nos remete às características do pianismo de Busoni, de uma interpretação sem grandes afetações. De um modo geral, Busoni mantém as articulações presentes no arranjo para órgão, apenas indicando com uma segunda ligadura o que ele compreende como sendo o primeiro gesto musical. Além disso, podemos observar questões mais elementares, como a redução de três para duas pautas, eliminando a pauta que utiliza clave de dó na quarta linha, e transcrevendo a que usa clave de dó na primeira linha para clave de sol, já que as claves de dó contidas na partitura de órgão não eram mais usuais no repertório pianístico. Ademais, encontramos o acréscimo da oitava na linha do baixo, o que juntamente com os *tenutti* indicam a busca por uma sonoridade mais contínua e ao mesmo tempo mais robusta como a do órgão. Entretanto, seria desafiador executar o trecho em oitavas e ainda assim conseguir simular um som contínuo de um órgão, do que viria a sugestão de Busoni “*Si usi del pedale con molta riservatezza*”, para se usar o pedal de maneira comedida, mas ainda assim sugerindo seu uso a fim de alcançar a sonoridade desejada. (ver figura 1)

Hagid auf ruft uns die Stimme, 2 Clav. et Pedal, Canto fermo in Tenore. i

*Con semplicità devota
mezza voce, egualmente*

si use del pedale con molta risevatezza

simile

Figura 1 – acima a primeira edição do Coral BWV 645 (BACH, 1876) e abaixo a transcrição de Busoni (BUSONI, 1996) (cc. 1-8)

Entretanto, quanto a outros elementos tais como as ornamentações, não fica claro o porquê de certas escolhas compositivas/interpretativas de Busoni. Por exemplo, no compasso 12 encontramos no original a indicação de trinado com terminação. Nesse caso, Busoni opta por escrever o trinado por extenso juntamente com sua resolução (ver figura 2).



Figura 2 – acima a primeira edição do Coral BWV 645 (BACH, 1876) e abaixo a transcrição de Busoni (BUSONI, 1996) (ambas com o compasso 12 destacado em vermelho).

Porém, em outros casos, como no compasso 30, Busoni mantém o símbolo de trinado escrito para a voz do soprano e escreve o trinado do tenor por extenso, acrescentando sua resolução (ver figura 3). Por fim, encontramos outras indicações performativas como “*il baso con un poco di rilievo*”, “*espressivo molto*”, “*semplice*”, entre outras, que nesse caso sugerem variações de caráter pretendidas por Busoni ao se executar algum material anterior.

The image displays two musical scores for the Coral BWV 645. The top score is the first edition by Bach (1876), and the bottom score is the transcription by Busoni (1996). Both scores are in G major and 3/4 time. The top score features a vocal line with trills (tr.) and a piano accompaniment. The bottom score features a piano accompaniment with a trill (tr.) and a triplet (3). In both scores, measure 31 is circled in red.

Figura 3 – acima a primeira edição do Coral BWV 645 (BACH, 1876) e abaixo a transcrição de Busoni (BUSONI, 1996) (ambas com o compasso 31 destacado em vermelho)

IV

Pela observação dos aspectos analisados na obra de Busoni, podemos constatar o quão enriquecedor pode ser o estudo de uma transcrição ou edição prática. Enquanto documento histórico, tais obras erguem-se como representantes das diversas convenções performativas de uma determinada época. Tal fato torna-se ainda mais relevante quando nos deparamos com períodos anteriores ao registro fonográfico.

Através dessas obras podemos observar alguns ideais estéticos dos intérpretes, os quais só encontrávamos em seus escritos sobre música e nas críticas de seus contemporâneos. Dessa forma, podemos ouvir essa voz interpretativa que se faz presente das edições e transcrições além de nos ajudar a seguir buscando uma compreensão mais holística do fazer musical, caminhando em direção à desconstrução dessa distinção entre

crítica/teoria, edição, interpretação, composição, entre outros. Assim, contribuímos com a expansão do discurso que essas obras carregam, ao colocar em diálogo as convenções da época da composição, da época da transcrição/edição e da nossa própria época, cada uma com suas próprias demandas expressivas e sociais.

Sobretudo, é muito estimulante poder olhar para a (re)criação dessas obras com uma abordagem investigativa, buscando entender como as propostas interpretativas de um determinado músico se assemelham ou contrastam com as de sua época, e também com as de nossa época.

REFERÊNCIAS

BACH, J. S. **Wachet auf, ruft uns die Stimme**: BWV 645. Órgão. Zella: Johann Georg Schübler, 1784. Partitura. Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP661654-PMLP568397-E301218_3-5-Bach_-_Sechs_Chorale_von_verschiedener_Art,_auf_einer_Orgel_mit_2_Clavieren_und_Pedal_vorzuspielen.pdf. Acesso em 25 nov. 2022

BARBEITAS, Flavio Terrigno. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia **Per Musi**, Belo Horizonte, v.1, p. 89-97, jun. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/38354>. Acesso em: 20 de nov. 2022

BROUDE, Ronald. Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions: a brief overview. **Scholarly Editing: The Annual of the Association for Documentary Editing**, v. 33, 2012 | Disponível em: <http://www.scholarlyediting.org/2012/essays/essay.broude.html>. Acesso em: 20 mai, 2022.

BUSONI, Ferruccio. **Toccatà and Fugue in D minor and the Other Bach Transcriptions for Solo Piano**. 1996. New York: Dover Publications.

FAUL, Caleb. **Experimental Interactivity: From Art to Ontology and Back Again**. 2022. Dissertação (Doutorado em Filosofia) – Stony Brook University, EUA, 2022.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais**. 2017. S2 Books, 2ª ed. Disponível em: <http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebook-musica-sec18-19.php>. Acesso em: 23 de mar, 2022.

GRIER, James. **The Critical Editing of Music: History, Method and Practice**. 1996. Grã-bretanha: Cambridge University Press.

KOGAN, Grigory. **Busoni as Pianist**. 2010. Nova Iorque: University of Rochester Press

SCHWARZ, K. Robert. Busoni; The Contradictions Persist. **The New York Times**. Nova Iorque, set. de 1985. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1985/09/01/arts/busoni-the-contradictions-persist.html>. Acesso em: 16 de out. de 2022.

SMART, M.A. The Lost Voice of Rosine Stoltz. **Cambridge Opera Journal**, Vol. 6, No. 1, pp. 31-50, Mar., 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/823762>. Acesso em: 20 de nov. de 2022

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. **Música em Perspectiva**, vol. I n. I, p. 14-42, mar. de 2008.

WHITNEY, Kathryn. Following Performance across the Research Frontier. *In*: DOGATAN-DACK, Mine. **Artistic Practice as Research in Music: theory, criticism, practice**. England: Ashgate, 2015. p. 107-125.

