

## O processo criativo musical envolvido na transcrição da composição *Agnus Dei* de Krzysztof Penderecki

João Victor Bota (Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil)  
jvbota@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo trata da pesquisa do estilo de orquestração observável em composições musicais de Krzysztof Penderecki que foram analisadas para que eu pudesse transcrever a música *Agnus Dei* do compositor polonês para banda sinfônica. Durante a pesquisa preliminar das obras orquestrais de Penderecki e a feitura da transcrição propriamente dita, escrevi um “diário de transcrição” (termo inspirado na prática de diversos tradutores que escrevem diários a respeito do ato de traduzir), que mapeou tanto os desafios enfrentados, quanto as soluções que foram encontradas durante meu processo criativo. Neste artigo essas informações estão presentes e justificam as decisões que foram tomadas ao escolher determinados recursos de orquestração.

**Palavras-chave:** Composição; Orquestração; Transcrição musical; Tradução; Processos criativos.

The musical creative process involved in the transcription of the composition *Agnus Dei*, written by Krzysztof Penderecki

This article aims to expose the research about the orchestration style that can be seen in musical compositions written by Krzysztof Penderecki. This research was essential for me in order to make the transcription of the music *Agnus Dei* for symphonic band possible. During the preliminary investigation of Penderecki's orchestral work and the moment of doing the transcription of *Agnus Dei*, I wrote a “transcription diary” (notion inspired in the practice of many translators who write diaries concerning the act of translating a specific material), which mapped both the challenges and the solutions found during my creative process. In this paper, those informations are present and they justify the decisions made when I decided to choose some orchestration resources.

**Keywords:** Composition; Orchestration; Musical transcription; Translation; Creative process.

### Primeiros passos

Enumerarei, aqui, algumas técnicas para se fazer uma transcrição musical, com o auxílio de um *software* editor de partituras, que foram aplicadas no trabalho de transcrição do *Agnus Dei*. Não estipularei ao leitor deste texto o uso de um *software* editor específico, pois os recursos empregados (atribuição de cores a notas musicais, organização de pautas, função copiar-colar etc.) são bastante simples e estão disponíveis em vários *softwares* encontrados no mercado.

Um desafio sempre presente na tarefa de transcrever música polifônica é a organização de uma estratégia para que o transcritor possa se localizar mais facilmente tanto na partitura original quanto na transcrição propriamente dita. Elementos gráficos, como numeração de compassos e marcação de letras/números de ensaio, são alguns desses facilitadores. Outra medida que tomei foi a utilização de cores diferentes para as notas musicais contidas nas pautas da partitura para coro à capela. Assim, primeiramente, digitei toda a partitura original no *software* de notação, usando oito pautas, e colorí as notas musicais contidas em cada uma dessas pautas com cores diferentes. Vide a Figura 1:

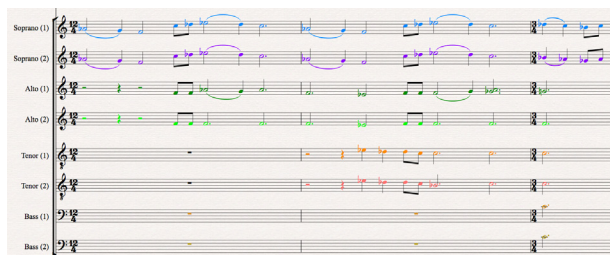


Figura 1 – Partitura para coro à capela com as notas digitadas em cores diferentes.

Fonte: Arquivo de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015.

Seguindo com a estratégia de facilitar a localização na partitura utilizando diversas cores, escolhi cores que considere próximas para notas contidas nas pautas do mesmo naipe. Por exemplo: verde claro e verde escuro para as pautas de contraltos 1 e 2, respectivamente. Em locais onde originalmente o naipe canta em uníssono, dupliquei as pautas (com as cores correspondentes) para que, depois, quando estivesse transcrevendo o *Agnus Dei* para banda sinfônica, pudesse decidir se apenas um instrumento ou mais de um deveria tocar o trecho musical em questão. Portanto, a decisão de duplicar as pautas baseou-se apenas na ideia de padronizar a distribuição das linhas vocais, do começo ao fim da partitura, em oito pautas (mesmo que em algumas passagens apenas quatro pautas fossem suficientes<sup>1</sup>).

Uma vez que as notas musicais da partitura original para coro à capela foram coloridas com o auxílio do *software* editor de partituras, a tarefa de distribuir os materiais musicais na partitura de banda sinfônica (por exemplo, as linhas melódicas) tornou-se relativamente simples, sem perder de vista qual era a origem desses materiais. As notas musicais permanecem coloridas mesmo depois de terem sido passadas para o local de destino. Na Figura 2 temos um fragmento da partitura para banda sinfônica, com destaque para a família dos saxofones, que recebeu as notas musicais coloridas.



Figura 2 – Saxofones, compassos 3-6.

Fonte: Arquivos de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015.

Depois de finalizar a transferência dos materiais musicais das pautas relativas ao coro para as pautas dos instrumentos da banda sinfônica, chegara o momento de fazer uma primeira revisão, com a qual verifiquei se todos os materiais musicais da versão original encontravam-se representados na versão para banda sinfônica. Terminada esta primeira etapa, seguiram-se mais algumas:

Decidir onde ocorreriam dobramentos, combinações instrumentais etc. (para que haja equilíbrio na orquestração);

Anotar as articulações. Algumas permaneceram iguais ao que estava presente na partitura para coro à capela e outras foram modificadas, conforme veremos adiante;

Marcar as dinâmicas. Nem sempre as dinâmicas do original são mantidas na transcrição;

Além disso, é necessário atentar no fato que, devido à grande diferença de amplitude dinâmica dos instrumentos, é comum que a transcrição receba dinâmicas diferentes das presentes no original, com o intuito de se preservar o caráter musical da peça que foi transcrita e assegurar a manutenção das relações de equilíbrio entre os diversos instrumentos de um conjunto sinfônico. Ao longo do artigo veremos alguns exemplos.

A criação de novos materiais musicais também é um recurso que pode ser usado pelo compositor-transcritor, caso necessário. Quando fazemos uma análise musical comparativa, a partir de duas ou mais versões de uma música escritas pelo mesmo compositor (por exemplo a *Pavane* de Ravel pianística e orquestral, como descrito por Bota [2014]), percebemos que (entre outras modificações) na orquestração de uma peça original para piano

frequentemente são incluídos elementos novos: notas pedais, preenchimentos harmônicos etc. Com isso, atesta-se a importância de o transcritor conhecer um vasto repertório e ter um amplo “vocabulário” para escrever uma transcrição musical. Veremos mais subsídios para esse tipo de abordagem para a criação de transcrições na parte deste artigo intitulada *Estilo e Empréstimos*.

## Instrumentação

Sabe-se que as bandas sinfônicas diferem bastante entre si em termos de quantidade de integrantes e tipos de instrumentos disponíveis (BATTISTI, 2002). A instrumentação escolhida para a transcrição do *Agnus Dei* de Penderecki é compatível com o efetivo instrumental de bandas sinfônicas profissionais (que, em geral, dispõem de mais tipos de instrumentos diferentes se as compararmos com bandas amadoras).

Tradicionalmente, os naipes de flautas, clarinetas e contrabaixos acústicos das bandas sinfônicas são formados por dois ou mais instrumentistas cada um. Essa prática pode estar ligada tanto com a preocupação em otimizar o equilíbrio da orquestração, quanto pela presença na partitura de divisões desses naipes em duas ou mais vozes.

Na tabela 1, temos a instrumentação do *Agnus Dei* com as indicações de quais naipes deverão, obrigatoriamente, ser integrados por dois ou mais instrumentistas. Para compor os naipes de clarinetas 1-3 serão necessárias (no mínimo) seis clarinetas – duas por naipe. No caso do naipe de contrabaixos acústicos, também serão necessários ao menos dois participantes. Não há trechos musicais escritos em *divisi* para as flautas 1-3 e é por isso que nenhuma indicação relativa ao número de integrantes desses três naipes foi feita<sup>2</sup>. Na mesma tabela, vemos que a clarineta contrabaixo é mencionada como instrumento opcional, para desempenhar uma eventual substituição do contrafagote<sup>3</sup>.

Tabela 1- Instrumentação da banda sinfônica.

Madeiras	Metais	Percussão	Cordas
Flautas 1-3 Oboés 1 e 2 Corne inglês Fagotes 1 e 2 Contrafagote Clarineta em Eb Clarineta 1 em Bb* Clarineta 2 em Bb* Clarineta 3 em Bb* Clarineta alto em Eb Clarineta baixo em Bb Clarineta contrabaixo em Bb** Saxofone soprano Saxofones alto 1 e 2 Saxofone tenor Saxofone barítono	Trompas 1-4 em F Trompetes 1-3 em Bb Cornets 1 e 2 em Bb Trombones 1-3 Trombone baixo Bombardinos 1 e 2 em C Tubas 1 e 2	Tímpanos Glockenspiel Vibrafone Sinos tubulares Pratos A2 Prato suspenso Tam-Tam (grave) Triângulo Bumbo sinfônico	Contrabaixos acústicos*

\* Ao menos dois instrumentistas.

\*\* Opcional (para substituir o contrafagote).

Fonte: Elaborada pelo autor (2015).

Sempre que for desejado que apenas um instrumentista execute uma determinada passagem musical, que se escreva preventivamente o termo *solo*, entre parênteses ou colche-

tes, de forma a garantir que o trecho não seja tocado por vários instrumentos em unísono. No final do trecho, onde mais instrumentistas puderem participar, indica-se simplesmente o termo *tutti* (também entre parênteses ou colchetes). Veja a Figura 3, em que essa lógica de notação foi adotada na parte de trompa-1.

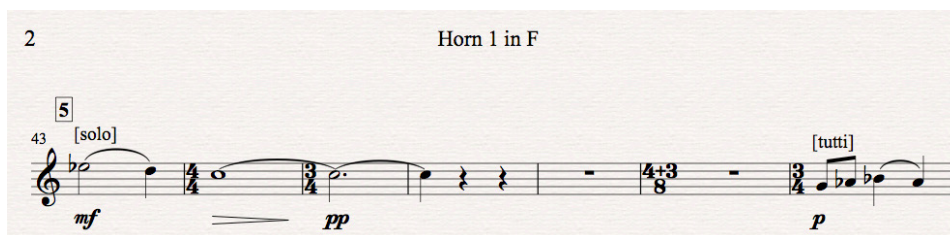


Figura 3 – Indicações preventivas de *solo* e *tutti* na parte de trompa-1.

Fonte: Arquivos de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015.

### Influências do texto cantado no processo de transcrição

Ao transcrever uma música originalmente concebida para ser cantada para um grupo instrumental, é possível correlacionar o texto que consta na versão original com os procedimentos que serão adotados na transcrição a ser criada. Conforme mostrarei adiante, ao transcrever o *Agnus Dei* de Penderecki, optei pelo caminho de observar as articulações textuais presentes no texto latino para anotar as articulações para os instrumentos de sopro da banda sinfônica.

O texto litúrgico do *Agnus Dei* é usado de forma relativamente convencional nessa composição de Penderecki. Em toda a peça, o texto é organizado de tal maneira que seja possível para o ouvinte – que conheça ao menos um pouco o latim – distinguir as palavras que são cantadas pelo coro, uma vez que não há sobreposições complexas de palavras diferentes, nem mesmo onde o compositor empregou contraponto denso nas linhas musicais. Com isso, pareceu-me acertado transcrever a composição de Penderecki empregando processos equivalentes aos que encontrei na partitura original, na qual não se observam processos de “estilhaçamento”<sup>34</sup> das palavras e a clareza do texto cantado foi, indubitavelmente, uma prioridade para o compositor.

Na transcrição do *Agnus Dei* para banda sinfônica, mantive – sempre que possível – os trechos musicais relativos a palavras “inteiras” (por exemplo, o termo latino “agnus” da versão para coro) em um mesmo instrumento ou combinação de instrumentos. Na Figura 4, temos um trecho em que o procedimento descrito é demonstrado a partir do uso da clarinete em Eb, que dobra o naipe de clarinetas-1, exatamente onde havia o texto “Agnus Dei” na versão coral. O texto entre colchetes é relativo à versão original para coro (e consta apenas neste exemplo, não aparecendo na partitura final para banda sinfônica):

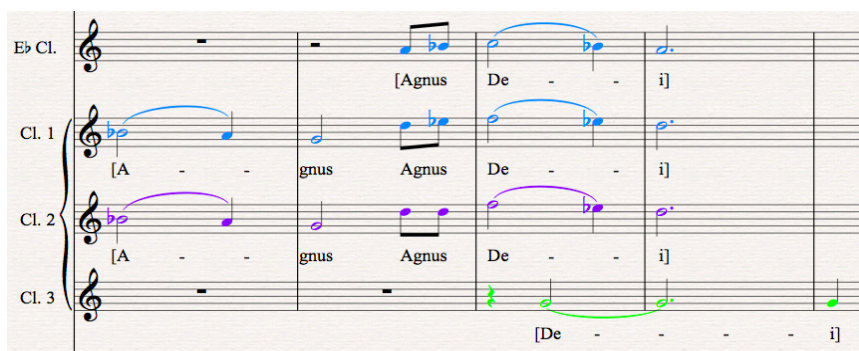


Figura 4 – Clarinetas, compassos 9-12.

Fonte: Arquivos de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015.

Ressalto que essa estratégia de estruturação e distribuição das linhas melódicas foi tomada apenas como um ponto de partida para o processo criativo da transcrição do *Agnus Dei*. A preocupação de seguir a lógica da distribuição das sílabas, palavras e frases do texto contido no original não é, de forma alguma, obrigatória para toda e qualquer transcrição feita a partir de uma peça vocal que seja destinada a uma interpretação com outros instrumentos musicais. Porém, sabemos que essa conduta auxilia, também, na manutenção de certa coesão estilística ao longo da peça transcrita, uma vez que procedimentos recorrentes em um processo criativo colaboram para que isso aconteça.

Uma consequência da adoção da estratégia de transcrever o *Agnus Dei* levando em consideração a lógica interna da distribuição do texto é que muitas ligaduras de articulação que existiam para as vozes foram mantidas para os instrumentos de sopro, especialmente nos casos em que os últimos poderiam articular o fraseado de forma semelhante às articulações originalmente marcadas por Penderecki. Todavia, em alguns casos presentes na própria transcrição do *Agnus Dei* essa lógica textual foi subvertida. Realçar um ponto culminante frasal ou marcar um determinado acento empregando instrumentos de percussão para tal finalidade são exemplos simples de situações em que o transcritor pode apelar para um princípio diferente de estruturação da transcrição, sem comprometer o senso de unidade da música transcrita.

Não necessariamente todas as referências musicais importantes para uma transcrição estão notadas na partitura original. Nesse sentido, a audição de performances da música a ser transcrita pode contribuir nesse processo. Um exemplo disso é averiguado no número [7] de ensaio, em que ampliei as ligaduras para os instrumentos de sopro em virtude do caráter frasal que está presente na versão para coro à capela levar os intérpretes a realizar o trecho musical em *legato*. Na Figura 5, temos os compassos 75-76 do original, em que os baixos cantam “dona eis”. As ligaduras tracejadas representam onde houve a marcação de ligaduras para os instrumentos da banda sinfônica (no caso específico: uma combinação constituída pela clarineta alto, clarineta baixo, trompa-4 e bombardinos 1-2), que não estavam notadas na partitura para coro à capela. As ligaduras iniciam na letra “d” da palavra “dona” e terminam antes da próxima letra “d”, onde o texto “dona eis” se repete:



Figura 5 – Comparação entre articulações (coro e instrumentos de sopro).

Fonte: Arquivos de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015.

Para não correr o risco de que a última colcheia do compasso 14 ficasse destacada demais, a ligadura previamente existente entre os compassos 13 e 14 foi ampliada, de forma a abranger, também, a última colcheia (que, na versão coral, era desligada das figuras anteriores para marcar a articulação da letra “i”). Na Figura 6, temos os dois compassos exemplificando a modificação. A ligadura tracejada demonstra como a articulação foi anotada para os fagotes, e a ligadura de traço contínuo mostra como era a versão original:



Figura 6 – Diferença entre a articulação do original e da transcrição.

Fonte: Arquivos de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015.

## Tessitura

Tendo em vista que uma banda sinfônica pode abranger uma tessitura maior do que a abrangida por um coro, em certas passagens da transcrição do *Agnus Dei*, o uso de dobramentos de oitavas foi ampliado em comparação com os registros originais. Além disso, as ampliações são coerentes com o estilo de orquestração de Penderecki, pois existem inúmeros casos semelhantes observáveis nas músicas do compositor.

Citemos um exemplo. Nos primeiros compassos da obra *Credo* (1998), temos as vozes do coro cantando em dinâmica fortíssimo e sendo dobradas pela orquestra. Sopranos são dobrados em intervalos de 8a e 15a acima pelo piccolo e flautas. Baixos são dobrados 8a e 15a abaixo pelas cordas graves da orquestra<sup>5</sup>. Mesmo sem o coro ter sido empregado na transcrição do *Agnus Dei* para banda sinfônica, o exemplo referido manifesta uma possível correlação entre a escrita vocal e instrumental praticada por Penderecki, que pode ser extrapolada na recriação de uma música dele.

Salientamos ainda que, em uma transcrição musical para banda sinfônica, os dobramentos de oitavas desempenham um papel importante e contribuem para que haja: (I) maior ocupação da tessitura; (II) mais opções de combinações instrumentais, que enriquecerão o colorido sinfônico; (III) amplas possibilidades para o orchestrador trabalhar os delicados jogos de equilíbrios envolvidos na escrita para um conjunto sinfônico.

Em relação ao primeiro caso, vejamos um exemplo da maneira que a ampliação da tessitura pode ser explorada ao se escrever para uma banda sinfônica. No *Agnus Dei*, o *cluster* que é utilizado três vezes, entre os compassos 71-73 (para as sílabas da palavra “pec-cata” na partitura para coro), contém dezessete notas na versão coral, que vão do Lab3 ao Si5, e ocupa o âmbito de pouco mais de duas oitavas. Na versão escrita para banda sinfônica, a mesma coleção de notas presente na partitura para coro foi respeitada. As notas apenas foram replicadas até duas oitavas abaixo (em relação à nota mais grave do baixo) ou uma oitava acima (em relação à nota mais aguda do soprano). Dessa maneira, o *cluster* para banda sinfônica contém quarenta e duas notas, que vão do Lab1 até o Si6, e ocupa o âmbito de pouco mais de cinco oitavas. Vide a Figura 7, onde há a comparação dos âmbitos dos *clusters* (aqui, por razões práticas, escritos na forma escalar) para o coro e para a banda sinfônica:

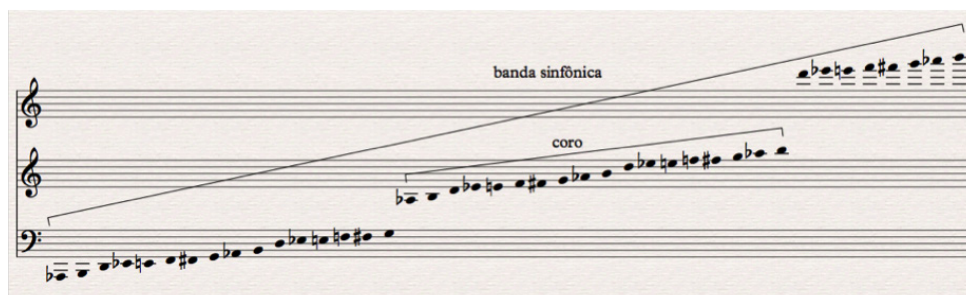


Figura 7 – Comparação dos âmbitos dos clusters para coro e para banda sinfônica.

Fonte: Arquivos de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015.

O segundo caso de dobramentos de oitavas é ilustrado nos compassos 13-16 da transcrição do *Agnus Dei*. Na Figura 8, vemos um fragmento da partitura que destaca uma melodia orquestrada com a combinação das flautas 1-3, dos *cornets* 1-2 (munidos de surdinas *cup*) e do vibrafone. As flautas tocam uma oitava acima dos *cornets*. O vibrafone dobra as flautas 1-2 no início da melodia para, no cadenciado final da frase, expandir a tessitura em que está trabalhando.

The image shows a musical score for measures 13-16. It features four staves: Fl. 1-2, Fl. 3, Cnts. (Cornets), and Vib. (Vibraphone). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The Fl. 1-2 staff starts with a dynamic marking of *mf* and includes the instruction 'A2' above the first measure. The Fl. 3 staff also starts with *mf*. The Cnts. staff includes the instruction 'con sord. [cup]' and 'A2' above the first measure, with a dynamic marking of *mf*. The Vib. staff starts with a dynamic marking of *p*. The music consists of a melodic line with some rests and a final cadence.

Figura 8 – Melodia orquestrada com a combinação das flautas 1-3, *cornets* 1-2 e vibrafone.

Fonte: Arquivos de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015.

O dobramento feito oitava acima é um recurso importante para a escrita de um *tutti* sinfônico. Tanto no repertório orquestral quanto no repertório para banda sinfônica, é frequente o emprego das flautas e outros instrumentos da família das madeiras tocando oitava acima em relação aos instrumentos da família dos metais (especialmente aqueles que estiverem tocando mais agudo – geralmente os trompetes ou as trompas)<sup>6</sup>. Usar as madeiras em regiões mais agudas do que a tessitura da orquestração que estiver ocupada pelos metais auxilia para que elas não sejam encobertas nas combinações de um *tutti*. A Figura 9 demonstra uma passagem na qual as flautas 1-2 tocam uma oitava acima dos oboés até uma colcheia antes do final do compasso 71. Nos três acordes marcados com dinâmica *fortississimo*, os oboés e a flauta-3 passam a tocar na oitava superior, no trecho musical onde ocorre o *cluster* de quarenta e duas notas mencionado anteriormente (e que terá as oitavas inferiores ocupadas pelos metais).

The image shows a musical score for measures 66-71. It features five staves: Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Ob. 1, and Ob. 2. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. All five staves have a dynamic marking of *f sempre*. The music is a dense, rhythmic passage with many notes. At the end of measure 71, there are three chords marked with *fff* (fortississimo). The Fl. 1-2 staves are playing an octave above the Ob. 1-2 staves.

Figura 9 – Flautas 1-2 dobram os oboés 1-2 oitava acima, até o final do compasso 71.

Fonte: Arquivos de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015

## Equilíbrios

Ao transcrever para bandas sinfônicas, percebe-se a existência de uma delicada relação de equilíbrio entre os instrumentos integrantes desses grupos. As soluções vão diferir de acordo com o contexto: fatores como a intensidade sonora que se deseja, o equilíbrio de uma determinada linha em relação ao todo e que tipos de combinações timbrísticas o transcritor procura criar devem ser levados em conta.

Quando se transcreve uma peça coral para banda sinfônica, a linha destinada a uma determinada voz pode ser confiada a um instrumento solista, um naipe ou uma combinação de diversos instrumentos. O material originalmente destinado para um naipe vocal (por exemplo Contraltos) não será, necessariamente, transferido sempre para um mesmo instrumento ou conjunto instrumental do começo ao fim da música a se transcrever. A adoção de soluções automatizadas (podemos dizer “fatalistas”) para transcrever uma música, certamente terão como resultados transcrições pobres e monótonas.

A distribuição dos materiais musicais em uma transcrição depende, em parte, do trabalho de se identificar afinidades entre elementos contidos na partitura original e nos possíveis destinos que o transcritor os dará. Essas afinidades podem ser timbrísticas, de intensidade sonora, de tessitura etc. As decisões tomadas estarão diretamente ligadas a análise particular que o transcritor faz da musical original e revelam uma “aposta interpretativa” (ECO, 2007, p. 59) feita por ele.

A simples marcação de dinâmicas demonstra um ponto de vista analítico tomado pelo transcritor. Na Figura 10, temos um fragmento da partitura do *Agnus Dei* transcrito para banda sinfônica que destaca as pautas dos metais graves no trecho correspondente aos compassos 21-24. Na mesma passagem da partitura original, havia apenas a anotação de dinâmicas *fortissimo* para todas as vozes. Com o acréscimo dos sinais de *diminuendo* e a marcação de dinâmicas *mezzoforte* para o Trombone-3, o Trombone Baixo e os Bombardinos 1-2, fica claro que essas notas longas - segundo o entendimento do transcritor em sua “aposta interpretativa” - não devem ter o protagonismo nesse trecho.

A musical score for brass instruments in the key of D minor, measures 21-24. The instruments listed are Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, B-Tbn., Eup., and Tbn. (Tuba). The score shows a dynamic shift from fortissimo (ff) to mezzoforte (mf) for the Trombone 3, Bass Trombone, and Euphonium parts. The Tuba part remains at fortissimo. The notation includes long notes with slurs and dynamic markings.

Figura 10 – O preenchimento harmônico tem a indicação de dinâmica mezzoforte.

Fonte: Arquivos de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015.

## Estilo e Empréstimos

A partir da análise musical, é possível identificar procedimentos composicionais recorrentes na obra de um determinado compositor. No caso do estudo específico da orquestração, a predileção por determinadas combinações timbrísticas, por exemplo, é um



elemento estilístico importante a ser levado em conta ao analisar orquestrações de forma comparativa.

O conhecimento da obra de um compositor revela aspectos centrais da própria concepção de musicalidade e sonoridade utilizada no vocabulário musical trabalhado por ele. Quando o transcritor é familiarizado com esse vocabulário, ele consegue empregar elementos de outras peças, que por ventura não estejam presentes na composição a ser transcrita, para a versão que está escrevendo, sem comprometer a lógica composicional imanente ao processo criativo do compositor referência. Dessa forma, como já afirmava Luciano Berio: “não é o som que está sendo transcrito, mas a ideia” (2006, p. 45).

Além disso, o conhecimento do vocabulário musical do compositor referência auxilia o transcritor a recriar o ambiente musical característico da obra em sua transcrição. Lembrando uma prática adotada por Haroldo de Campos (1929-2003) em suas traduções, Boris Schnaiderman afirma:

Assim, Haroldo se referia com frequência à ‘lei das compensações’ na tradução. Isto é, ao traduzir um autor, deve-se utilizar seus procedimentos característicos, mesmo nas passagens em que eles não aparecem, para compensar aquelas em que o tradutor não conseguirá reproduzi-los. (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 102).

Inspirado nessa reflexão, utilizei na transcrição do *Agnus Dei* um procedimento que é coerente com o estilo de orquestração de Penderecki e aparece em várias obras do compositor, embora esse material composicional em particular não estivesse presente na versão para coro à capela dessa música. Em uma passagem contida no *Adagietto* da ópera *Paradise Lost* (PENDERECKI, [1978]1979)<sup>7</sup> verifica-se a existência de um *tremolo misurato* (trêmulo tocado estritamente no tempo indicado pelas figuras de valor anotadas na partitura) que é aqui transmutado para os compassos 21-25 da transcrição do *Agnus Dei*. Na transcrição, as ligaduras foram marcadas diferentemente para cada integrante do par que realiza o *tremolo*, de tal maneira que haverá alternância dos locais de respiração dos instrumentistas e, conseqüentemente, um trecho correspondente a vários compassos será ouvido como um grande *legato* virtualmente mantido por esses pares instrumentais.

Figura 11 – Tremolo misurato que foi acrescentado na transcrição de *Agnus Dei* para banda sinfônica.

Fonte: Arquivos de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015.

O mesmo recurso foi reaproveitado nos compassos 32-35 do *Agnus Dei*, uma vez que quando é possível fazer o reaproveitamento de soluções de orquestração como esta, a partitura transcrita se enriquece em termos de coesão estilística.

Seguindo com a ideia da “lei das compensações” estipulada por Haroldo de Campos (apud SCHNAIDERMAN, 2011), ilustro uma outra passagem da transcrição em que um procedimento encontrado na composição *Credo*<sup>8</sup> de Penderecki é reinventado no contexto do

*Agnus Dei*. No trecho compreendido pelos compassos 62-65, há um *tutti* da banda sinfônica onde acrescentei conjuntos de notas repetidas – tercinas de semicolcheias tocadas com articulação *staccato* – em uma passagem que, originalmente para o coro, era constituída apenas por notas longas (mínimas pontuadas). Essas células rítmicas foram distribuídas de forma que as quatro trompas as toquem alternadamente: no compasso 62 e 64 são as trompas 1-2 que tocam as tercinas, e, nos compassos 63 e 65, são as trompas 3-4. O intuito desse acréscimo é proporcionar um adensamento na textura musical a partir do emprego de um número maior de ataques de sons. Onde havia 1 ataque por compasso na versão para coro, passam a existir 18 ataques na versão para banda sinfônica – vide a Figura 12.

A musical score for four trumpets (Hn. 1, 2, 3, 4) in 3/4 time. The score shows measures 62, 63, 64, and 65. Each trumpet part features a series of staccato triplet eighth notes. The first two trumpets (Hn. 1 and 2) play in measures 62 and 64, while the last two (Hn. 3 and 4) play in measures 63 and 65. The notes are marked with a forte 'f' dynamic.

Figura 12 – Revezamento das notas repetidas que foram acrescentadas na transcrição de *Agnus Dei*.

Fonte: Arquivos de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015.

Dentro da lógica de realizar empréstimos de soluções de orquestração encontradas nas próprias composições de Penderecki, menciono a seguir dois casos adicionais em que o acréscimo de materiais auxiliaram na feitura da transcrição. Nas duas situações, notas longas (pedais) foram acrescentadas para otimizar o *legato* presente nas texturas desses trechos.

Na Figura 13, há um fragmento correspondente aos compassos 28-29. A sequência de notas sol (som real) escritas para o saxofone alto-2 foi transformada em uma nota longa que preenche o mesmo espaço de tempo e foi escrita para a trompa-2. O mesmo processo ocorreu com a nota ré (som real) escrita para saxofone tenor e trompa-4.

A musical score for saxophones and trumpets in 3/4 time. The score shows measures 28 and 29. The instruments listed are S.S. (Saxophone Soprano), A.S. 1 (Saxophone Alto 1), A.S. 2 (Saxophone Alto 2), T.S. (Saxophone Tenor), Bar-S. (Baritone Saxophone), Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, and Hn. 4 (Trumpets). A.S. 2 and T.S. are highlighted with a green box and a red box respectively, indicating long notes. A red arrow points from the T.S. part to Hn. 4, and a green arrow points from the A.S. 2 part to Hn. 2, showing the substitution of long notes.

Figura 13 – Notas longas para as trompas 2 e 4.

Fonte: Arquivos de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015.

Na Figura 14, há a comparação entre as linhas de corne-inglês e saxofone alto-1 que são encontradas nos compassos 48-51 da transcrição. Com exceção da primeira colcheia do compasso 48, o restante desse compasso é tocado em uníssono pelos dois instrumentos. A partir do compasso seguinte é que haverá diferenciação entre as duas linhas. O saxofone alto-1 contém uma sequência de notas sol (som real) que é transformada em uma nota longa para o corne-inglês, e a finalização dessa nota pedal foi anotada com um *diminuendo al niente*.



Figura 14 – Notas longas para o corne-inglês.

Fonte: Arquivos de João Victor Bota. Editado em Sibelius, 2015.

Os dois trechos acima, relativos a notas pedais, foram baseados em procedimentos de orquestração presentes na *Sinfonia 3* de Penderecki (2008), especialmente na maneira como o compositor relaciona os ostinatos das cordas graves com as notas pedais feitas pelos metais e percussão<sup>9</sup>.

## Considerações finais

Para o compositor Luciano Berio, “o melhor comentário possível a respeito de uma sinfonia é uma outra sinfonia” (2006, p. 40). Esta declaração proferida em 1973, pelo compositor italiano, nas famosas *Charles Eliot Lectures*, está associada diretamente à composição de sua *Sinfonia* e à importância que processos de recriação musical tinham na poética dele. No terreno das recriações musicais, Berio produziu arranjos, transcrições e peças de difícil classificação, que poderiam ser chamadas de – segundo uma expressão de Umberto Eco (2007, p. 353) – “reelaborações radicais”.

Bota (2015) afirma que as transcrições desempenham papéis diversos ao longo da História da Música Ocidental. Elas podem ser vistas como contribuições para a ampliação do repertório de um determinado instrumento ou outro meio expressivo, para a divulgação musical e para fins didáticos. Esta última modalidade (que não está isolada das anteriores pois os objetivos podem ser concomitantes) tem fundamental relevância para o compositor que deseja fazer estudos estilísticos. Berio (2006), por meio da famosa frase acima citada, nos deixa entrever que a criação musical se estabelece por diálogos interiores ao repertório, uma vez que uma música pode *comentar* outra (ou várias) música.

Também vimos neste artigo a existência de princípios aplicados à tradução que são pertinentes à transcrição musical, e algumas formas práticas para aplicar essas ideias. Destaco o caso da “lei das compensações”, estipulada por Haroldo de Campos (apud SCHNAIDERMAN, 2011), que incentiva a inventividade do tradutor e que é plenamente compatível com a criação de transcrições musicais.

## Notas

<sup>1</sup> Nota-se que a edição da partitura original do *Agnus Dei* de Penderecki usa, no máximo, duas pautas para cada naipe vocal, mesmo em trechos onde há maior subdivisão. Vide o caso ilustrado pelo compasso 2 da edição PWM (de 1982), em que o naipe dos contraltos deverá ser dividido em três partes, uma vez que existem três notas diferentes simultâneas que os integrantes do grupo citado deverão cantar. Confira a partitura: *Agnus Dei* (PENDERECKI, 1982).

<sup>2</sup> Em relação à instrumentação de uma banda sinfônica, Adler (2002, p. 772) destaca que “na escrita para banda, o

compositor ou arranjador nunca sabe quantos músicos serão designados para tocar uma determinada parte”, por isso é importante informar na instrumentação qual é a quantidade mínima de instrumentos para integrar cada um dos naipes em que aparecerão indicações de *divisi*.

- <sup>3</sup> Bota (2008, p. 42) averiguou que nas duas principais bandas sinfônicas profissionais brasileiras apenas um desses instrumentos estava disponível em cada uma. Ou havia o contrafagote (Banda Sinfônica do Estado de São Paulo) ou a clarineta contrabaixo (Banda Sinfônica do Conservatório de Tatuí).
- <sup>4</sup> Termo oriundo do verbo *estilhaçar*, que, de acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009), significa: “1. reduzir (-se) a estilhaços ou pedaços, 2. fazer perder ou perder a unidade; fragmentar (-se)”. Em várias músicas, Penderecki parece não atribuir uma importância tão grande à compreensão do texto cantado. Nesses casos, as frases (e até mesmo as palavras) são fragmentadas e incorporadas à música priorizando a sonoridade em detrimento da compreensão do texto.
- <sup>5</sup> Confira a partitura *Credo* (PENDERECKI, 2009).
- <sup>6</sup> O uso de sons correspondentes a terceira e quarta oitava da tessitura da Flauta, em um *tutti*, será bem sucedido pelo fato da curva dinâmica do instrumento favorecer a exploração de maiores intensidades sonoras nessas regiões. Confira BLATTER (1997, p. 85).
- <sup>7</sup> Confira as páginas 6-8, clarinetas 1-2, da partitura *Adagietto from Paradise Lost* (PENDERECKI, 1979).
- <sup>8</sup> No *Credo*, Penderecki (2009) recorre a um procedimento semelhante no movimento *Et Vitam*, ao revezar as trompas tocadas tercinas de semínimas, enquanto vozes do coro e outros instrumentos têm notas longas. Confira do número [16] ao [18] de ensaio da partitura.
- <sup>9</sup> Confira a partitura *3. Sinfonie*. (PENDERECKI, 2008)

## Referências

- ADLER, Samuel. *Study of orchestration*. 9. ed. New York: WW Norton, 2002.
- BATTISTI, Frank L. *The winds of change: the evolution of contemporary American wind band/ensemble and its conductor*. Galesville: Meredith Music Publications, 2002.
- BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge: Harvard, 2006.
- BLATTER, Alfred. *Instrumentation and orchestration*. New York: Longman, 1997.
- BOTA, J. V. A. Transcrição musical como processo criativo. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2008. Campinas: UNICAMP, 2008.
- \_\_\_\_\_. As transcrições musicais de (e a partir de) Maurice Ravel. *Revista Ensaio*, Tatuí, v. 87, p. 40-49, 2014.
- \_\_\_\_\_. Panorama histórico sobre transcrições musicais. *Revista Intervalo*, Tatuí, n. 5, 2015.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de S.; MELLO FRANCO, Francisco M. de. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- PENDERECKI, Krzysztof. *Adagietto from paradise lost*. PWM Edition: Cracóvia, 1979
- \_\_\_\_\_. *Agnus Dei*. Cracóvia: PWM Edition, 1982.
- \_\_\_\_\_. *3. Sinfonie*. Mainz: Schott, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Credo*. Mainz: Schott, 2009.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

---

**João Victor Bota** – Compositor, nascido em 1981. De 2009 a 2013, atuou como professor de Orquestração e Análise Musical na Escola de Música do Estado de São Paulo, a EMESP Tom Jobim. Em 2014, Bota foi contemplado com uma bolsa de estudos que lhe possibilitou estudar durante o período de um ano na Academia de Música em Cracóvia, sob orientação do renomado compositor Krzysztof Penderecki. Obteve, em 2017, o título de doutor em música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em virtude das pesquisas realizadas a respeito dos processos criativos envolvidos na elaboração de transcrições musicais.

---