

Expressão vocal e orquestral em transcrições operísticas de Liszt para piano solo: uma síntese

Juliana Coelho de Mello Menezes¹

UFRJ/PPGM-Mestrado

SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação Musical*

julianacmmm@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma síntese da pesquisa de mestrado, intitulada *A expressão vocal e orquestral na transcrição operística de Liszt para piano solo*, concluída em 2017 pela autora. A dissertação de mestrado (MENEZES, 2017) objetiva investigar a expressão vocal e orquestral na transcrição operística de Franz Liszt (1811–1886) para piano solo, e avaliar a necessidade de o pianista intérprete da transcrição operística de Liszt conhecer e estudar a obra original para realizar ao piano características expressivas vocais e orquestrais. É proposta a realização, na performance ao piano, desses aspectos expressivos da ópera em que a transcrição se baseia. O trabalho se concentrou nas duas seguintes transcrições operísticas: *Miserere du Trovatore*, baseada na ópera *Il trovatore* de Verdi, e *Isoldens Liebestod*, baseada na ópera *Tristan und Isolde* de Wagner. Considera-se que transcrições são “composições baseadas em outras para diferente formação musical, de diferente compositor ou não, e podem representar a obra original com maior rigorosidade na outra formação musical ou com maior liberdade e recriação” (MENEZES, 2017, p. 52). A expressão vocal foi estudada e aprofundada a partir da transcrição das canções de Schubert por Liszt, e a expressão orquestral, a partir da transcrição das sinfonias de Beethoven por Liszt. Os aspectos expressivos discutidos nessas outras transcrições serviram de embasamento para a discussão da expressão vocal e orquestral nas duas transcrições operísticas selecionadas. Este artigo apresenta os principais caminhos percorridos para a investigação e discussão dos aspectos expressivos vocais e orquestrais da transcrição operística, e mostra, para exemplificação, a discussão desses aspectos expressivos em dois excertos de cada uma das transcrições operísticas — *Miserere du Trovatore* e *Isoldens Liebestod*.

Palavras-chave: Liszt; Transcrição operística; Expressão musical; Piano solo.

Vocal and Orchestral Expression in Operatic Transcriptions by Liszt for Solo Piano: A Synthesis

Abstract: This work presents a synthesis of the master’s research, entitled *The Vocal and Orchestral Expression in the Operatic Transcription by Liszt for Solo Piano*, completed in 2017 by the author. The master’s thesis (MENEZES, 2017) aims to investigate the vocal and orchestral expression of the operatic transcription by Franz Liszt (1811-1886) for solo piano, and to evaluate the need for a performer of Liszt’s operatic transcription to know and to study the original work in order to perform the vocal and orchestral expressive aspects on the piano. It is proposed the realization, in performance on the piano, of those expressive aspects of the opera in which the transcription is based. The work was concentrated on the following two operatic transcriptions: *Miserere du Trovatore*, based on the opera *Il trovatore* by Verdi, and *Isoldens Liebestod*, based on the opera *Tristan und Isolde* by Wagner. Transcriptions are considered to be “compositions based on others ones for different musical formation, from

¹ Orientadora da dissertação: Prof.^a Dr.^a Midori Maeshiro. Agência de fomento CAPES.

different composer or not, and may represent an original work with greater rigor in the other musical formation or with greater freedom and recreation"² (MENEZES, 2017, p. 52). The vocal expression was studied and deepened from the transcription of Schubert's songs by Liszt, and the orchestral expression, from the transcription of Beethoven's symphonies by Liszt. The expressive aspects discussed in these other transcriptions served as a basis for a discussion of the vocal and orchestral expression in the two selected operatic transcriptions. This article presents the main ways of investigation and discussion of the vocal and orchestral expressive aspects of operatic transcription, and shows, as an example, the discussion of these expressive aspects in two excerpts from each of the operatic transcriptions—*Miserere du Trovatore* and *Isoldens Liebestod*.

Keywords: Liszt; Operatic Transcription; Musical Expression; Solo Piano.

1. Introdução

Este trabalho apresenta uma síntese da dissertação de mestrado concluída em 2017 pela autora (MENEZES, 2017), intitulada *A expressão vocal e orquestral na transcrição operística de Liszt para piano solo*, e inserida na linha de pesquisa *As práticas interpretativas e seus processos reflexivos*. A dissertação produzida teve como objetivos investigar a expressão vocal e orquestral na transcrição operística de Franz Liszt (1811–1886) para piano solo, e avaliar a necessidade de o pianista intérprete da transcrição operística de Liszt conhecer e estudar a obra original para realizar ao piano características expressivas vocais e orquestrais. Dentre as transcrições operísticas de Liszt para piano solo, concentramos nas duas seguintes: *Miserere du Trovatore* de Verdi (1860³) e *Isoldens Liebestod* de Wagner (1868, revisada em 1874), baseadas, respectivamente, no *Miserere* da ópera *Il trovatore*, e na cena final *Liebestod* da ópera *Tristan und Isolde*.

O termo transcrição pode apresentar algumas acepções, de acordo com o contexto. Por não ser pertinente, neste breve artigo, desenvolver esse assunto, apresentaremos o que entendemos por transcrição na prática musical de Liszt, inserido no século XIX europeu, época em que esse tipo de transcrição costumava agradar ao público (HAMILTON, 2008). Consideramos, no trabalho, que transcrições são “composições baseadas em outras para diferente formação musical, de diferente compositor ou não, e podem representar a obra original com maior rigorosidade na outra formação musical ou com maior liberdade e recriação” (MENEZES, 2017, p. 52)⁴. Embora várias subclassificações sejam comumente feitas nesse espectro geral de transcrições, como transcrições literais, paráfrases, fantasias e ilustrações, não há uma precisão na caracterização de cada denominação. Portanto,

² Tradução nossa para o inglês.

³ Sobre composições, a primeira data se refere, neste trabalho, ao ano de publicação.

⁴ Esse assunto foi desenvolvido na subseção 1.2 da dissertação de mestrado.

estabelecemos os dois seguintes tipos principais de transcrições: paráfrase e transcrição literal. Paul Thom (2007) explica que, em uma paráfrase, o transcritor faz uma seleção e reordenação temporal dos eventos musicais da obra original, podendo ser sobrepostos ou excluídos, ter a ordem modificada, haver inserção de outros materiais entre eventos musicais originalmente consecutivos, entre outros. Uma paráfrase operística pode, por exemplo, se basear em alguns trechos mais famosos de uma ópera. No caso do *Miserere du Trovatore* de Verdi, já definido pelo transcritor, no título, como paráfrase de concerto (*paraphrase de concert*), Liszt adicionou materiais entre eventos originalmente consecutivos, repetiu e excluiu compassos, além de ter recriado a *coda* da transcrição. Em uma transcrição não-parafraseada, ou transcrição literal, todos os compassos do trecho transcrito são representados na transcrição, não havendo alteração na ordem cronológica dos eventos musicais, mesmo que alguns dos materiais sejam um pouco modificados. A transcrição para piano solo por Liszt da *Isoldens Liebestod* de Wagner pode ser considerada uma transcrição literal, apesar da introdução, que é retirada de outro fragmento da ópera, pois, a partir do compasso (c.) 5, segue todos os compassos da cena final original.

As duas transcrições operísticas, de Verdi e de Wagner, foram selecionadas para serem o centro da pesquisa porque apresentam algumas diferenças significativas entre si. A primeira é uma paráfrase baseada em ópera italiana, enquanto a segunda, considerada uma transcrição literal, é baseada em ópera alemã. Foram elaboradas em períodos de certa maturidade de Liszt, em que já havia tido experiência em transcrições para piano de muitas canções, inclusive de Schubert, de óperas variadas, de algumas sinfonias de Beethoven, e de outras. Elaboração de transcrições foi muito relevante para Liszt, conforme aprofundamos na subseção 1.1 da dissertação, que trata de “aspectos da carreira musical de Liszt relevantes para sua prática como transcritor, enfatizando as modificações nas características composicionais das transcrições, principalmente operísticas, no decorrer dos anos” (MENEZES, 2017, p. 26).

Devemos salientar que os aperfeiçoamentos realizados no piano, principalmente nas últimas décadas do século XVIII e nas primeiras do século XIX (CLOSSON, 1974; HUMPHRIES, 2002), foram essenciais para a elaboração de transcrição de óperas, pois as possibilidades sonoras e expressivas do piano foram ampliadas. Além disso, na primeira metade do século XIX, o piano ficou muito em evidência na Europa, assim como a ópera. Esses assuntos, considerando as características político-socioeconômicas da Europa no século XIX, são apresentados na introdução da dissertação, havendo breve contextualização do piano e da transcrição no século em questão.

A seguir, neste artigo, discorreremos brevemente sobre o caminho escolhido, na pesquisa de mestrado, para investigar a expressão vocal e orquestral na transcrição operística de Liszt para piano solo. Posteriormente, apresentaremos uma discussão da expressão vocal e orquestral em um excerto de cada transcrição operística selecionada, de modo a exemplificar a abordagem realizada. Após, teceremos as considerações finais.

2. A expressão vocal e orquestral na transcrição de Liszt para piano solo

Na dissertação, as duas transcrições operísticas selecionadas lidam com a parte orquestral e vocal das óperas em que foram baseadas. Em razão das diferenças entre as características expressivas e sonoras dos instrumentos orquestrais e da voz, optamos por investigar separadamente, de início, as soluções encontradas por Liszt para transcrever ao piano solo a voz e a orquestra. Sendo assim, investigamos as soluções de Liszt para a transcrição vocal a partir das suas transcrições das canções do Schubert, e as para a transcrição orquestral a partir das suas transcrições das sinfonias de Beethoven. No começo dos capítulos 2 e 3 da dissertação, respectivamente, apresentamos nossas justificativas para estudar a expressão vocal e a expressão orquestral a partir dessas transcrições. Neste artigo, esclarecemos somente que as canções de Schubert são originalmente para voz e piano, ou seja, não há orquestra, e as sinfonias de Beethoven são apenas para orquestra (com exceção do último movimento da nona sinfonia).

As soluções vocais e orquestrais encontradas e discutidas em transcrições das canções de Schubert e das sinfonias de Beethoven por Liszt, respectivamente, foram aplicadas e discutidas nas duas transcrições operísticas — *Miserere du Trovatore* e *Isoldens Liebestod*. No capítulo 4 da dissertação, a partir de embasamento nas soluções vocais e orquestrais encontradas nessas outras transcrições de Liszt, investigamos e explicamos detalhes de características expressivas que podem ser realizadas na performance das transcrições operísticas. As sugestões oferecidas na dissertação possibilitam uma performance ao piano de características vocais e orquestrais das obras em que as transcrições são baseadas, considerando os recursos sonoros do piano e as possibilidades técnicas de um pianista. Reforçamos também que estudamos o texto (libreto) do trecho das óperas transcritas, de modo a relacionar possíveis alterações de acompanhamento e de registro ao significado semântico do texto (similarmente ao feito por nós no estudo das transcrições das canções de Schubert por Liszt).

No presente artigo, a seguir, mostraremos discussões feitas em dois excertos de cada uma das transcrições operísticas, de modo a exemplificar o tipo de abordagem realizada

na dissertação, em que discorremos e refletimos sobre a performance de alguns dos aspectos expressivos.

3. *Miserere du Trovatore*

O *Miserere* da ópera *Il trovatore* de Verdi inicia com um coro masculino de religiosos que pedem misericórdia divina por uma alma em iminência de fazer a partida sem retorno, e rogam para que não fique presa na estadia infernal⁵. O único acompanhamento orquestral é feito pelo sino da morte (*la campana dei morti*, conforme indicado na partitura da orquestra), e a pessoa a ser morta é o Manrico (tenor), o trovador da ópera. Leonora (soprano), que está no mesmo palácio, sozinha em uma ala, ao ouvir esse coro fúnebre, canta em desespero, com um acompanhamento orquestral em *ostinato* rítmico, dizendo que esse som, essa prece, solene e funesta, impregnou de terror o ar, e que a angústia por ela sentida apossa seu lábio pela respiração e seu coração pela palpitação⁶. Manrico, tendo ouvido, da torre, a Leonora, sua amada, em agonia, canta que a morte sempre tarda a chegar para quem deseja morrer, e se despede com “adeus”⁷. Simultaneamente ao seu último verso, a Leonora exclama que sente desfalecer⁸. O acompanhamento orquestral dessa estrofe do Manrico é realizado apenas pela harpa em quiálteras de três. O caráter apresenta certa melancolia, sem a tensão da parte precedente. Na Fig. 1, vemos o início dessa primeira estrofe cantada pelo Manrico, na ópera de Verdi, trecho que utilizaremos para exemplificar, neste artigo, nossa abordagem realizada na dissertação de mestrado. Salientamos que esse não é o trecho final do *Miserere*.

⁵ “Miserere d’un alma già vicina / alla partenza che non ha ritorno; / miserere di lei, bontà divina / preda non sia dell’infernal soggiorno.”

⁶ “Quel suon, quelle preci, solenni, funeste, / empiro quest’aere di cupo terror! / Contende l’ambascia, che tutta m’investe, / al labbro il respiro, i palpiti al cor, (il respiro, i palpiti al cor)!” (As repetições do texto na música são mostradas entre parênteses).

⁷ “Ah che la morte ognora / è tarda nel venir / a chi desia, (a chi desia) morir! / Addio, addio, Leonora, (addio)!”

⁸ “Oh ciel! Sento mancarmi!”

The image shows a musical score for Verdi's *Miserere* from the opera *Il trovatore*. It consists of three staves. The top staff is for the Arpa (Arpeggio), marked *pp* (pianissimo), and features a complex, rhythmic arpeggiated texture. The middle staff is for the voice of Leonora (L.), with the text "cor!" and "(dalla torre)". The bottom staff is for the voice of Manrico, with the text "Ah che la mor-te o-gno - - ra". The Manrico part shows a melodic line with a long note on "o-gno" and a dash on "ra".

Fig. 1: Verdi. *Miserere* da ópera *Il trovatore*. c. 19–20⁹. (Dover, 1994).

No primeiro tempo do c. 19, foram omitidas as notas de finalização do trecho precedente presentes em instrumentos orquestrais.

Na Fig. 2, em que acrescentamos, em vermelho, o texto cantado na ópera, de forma a facilitar a visualização, vemos os primeiros compassos da transcrição desse trecho do Manrico na peça de Liszt (que não apresenta o correspondente à intervenção da Leonora no final). Há as indicações *cantando* e *l'accompagnamento dolcissimo*, que sugerem, para o *performer*, um caráter em conformidade com o da obra de Verdi. Notas correspondentes à melodia do Manrico na partitura de Liszt (Fig. 2), por exemplo as colcheias do terceiro tempo dos c. 22 e 24, não têm suas figuras unidas pelo barramento, assim como ocorre em partituras vocais quando apresentam notas articuladas com sílabas diferentes. Dessa forma, Liszt evidencia a origem vocal desse material, assim como em outros trechos da peça, especialmente no correspondente ao coro inicial do *Miserere*.

⁹ Numeração de compasso iniciada no *Miserere*, não no começo da ópera.

Fig. 2: Verdi/Liszt. *Miserere du Trovatore*. c. 22–25. (Schuberth, [1860]).

A melodia correspondente à voz do Manrico na transcrição é realizada pelas duas mãos alternadamente, assim como encontramos em algumas transcrições elaboradas por Liszt das canções de Schubert (como em *Das Sterbeglöcklein*, que é uma transcrição da canção *Das Zügelglöcklein*, e na *Ave Maria*). O pianista deve, portanto, se atentar para realizar essa linha melódica, independentemente da mão utilizada, com certa uniformidade no tipo de toque, e deve observar mais atentamente questões relacionadas a nuances de dinâmica e de articulação de um som para outro. Com essa divisão da melodia em ambas as mãos, Liszt pôde incrementar o acompanhamento correspondente à harpa, realizando-o ainda em quiálteras de três, como em Verdi, mas explorando vários registros, criando maior variedade sonora para a audiência da transcrição. Essa solução de Liszt para a transcrição da parte vocal, em que a melodia é realizada alternadamente pelas duas mãos, apresenta ainda outras dificuldades para o *performer*, como o rápido deslocamento das mãos por registros diferentes para realizar melodia e acompanhamento, e a separação sonora das camadas sobrepostas, pois a melodia de origem vocal aparece em registro intermediário, havendo outra camada abaixo e acima. Destacamos que, como as mãos precisam se deslocar para tocar parte do acompanhamento logo após tocarem as notas melódicas, a agógica neste trecho precisa ocorrer simultaneamente no acompanhamento e na melodia. Já na ópera, a harpa pode manter tempo estrito enquanto o cantor realiza as nuances de agógica.

Apesar dessa diferença na realização da agógica, o pianista pode realizar, na transcrição, um fraseado similar ao realizado pela voz. Liszt não escreve longas ligaduras de expressão em cada frase melódica, sugerindo uma articulação com menos *legato*,

similarmente a como um cantor faria por ter que articular as várias sílabas das palavras. Há também as duas notas melódicas no terceiro tempo do c. 22, que recebem uma ligadura de expressão e a indicação de *staccato*, o que sugerem, em conjunto, o toque *non-legato*, coerente com a expressão vocal original. Essa ligadura de expressão sugere também uma certa acentuação na primeira nota (Ré₄, palavra “che”), igualmente ao realizado pelo cantor na ópera, e sem a qual um pianista ressaltaria a segunda nota (Mi₃, palavra “la”).

No segundo tempo do c. 25 da transcrição (**Fig. 2**), na mão direita (m.d.), há a nota Lá₃ na figura de semínima, que embora soe simultaneamente ao prolongamento da nota Dó, na figura de mínima, iniciada no primeiro tempo, a interpretamos como sendo uma solução para a transcrição do *portamento*, realizado usualmente pelos tenores, entre as notas Dó do primeiro tempo e Lá₃ do terceiro tempo. Desse modo, o *performer* pode destacar a nota Lá₃ do segundo tempo, ao mesmo tempo em que a nota Dó continua soando. Nas notas da melodia do terceiro e quarto tempo do c. 25 (palavras “a” e “chi”), Liszt indica ainda o *marcato* (♩), logo após a indicação de *crescendo*, o que é coerente com a expressão vocal.

Observamos também que o *performer* deve se atentar para que o ritmo em quiálteras de três não soe muito dançante, pois, embora essa estrofe do tenor faça certo contraste com a maior tensão no caráter do trecho precedente, isso destoaria do significado do texto e do caráter em geral fúnebre da peça. Quanto ao uso do pedal, embora Liszt já faça uma sugestão na partitura, enfatizamos que o pedal direito deve ser usado de forma a garantir a continuidade das notas da melodia em uma mesma frase ou membro de frase.

A partir dessas constatações feitas, notamos, dentre outros aspectos, que embora a partitura de Liszt possibilite, e até mesmo sugira, a realização de características expressivas vocais e orquestrais da obra original, somente o estudo da obra original pelo *performer* pode garantir a realização delas, de maneira consciente e planejada.

4. *Isoldens Liebestod*

A transcrição *Isoldens Liebestod* é baseada na cena final da ópera *Tristan und Isolde* de Wagner, denominada *Liebestod* (amor-morte) por Liszt, em sua transcrição. Nessa cena, Isolde, recém-chegada ao local para tentar salvar a vida de Tristan, seu amado, o encontra já morto. Ela, no entanto, acredita o ver vivo e ouvir uma melodia esplêndida. Seus delírios se intensificam até próximo ao fim da cena e da ópera, quando cai e falece, consumando esse amor, entre Tristan e ela própria, com a morte.

Apresentaremos, neste artigo, discussões acerca da expressão nos compassos iniciais do *Liebestod*, a partir do c. 5 da transcrição de Liszt. Na **Fig. 3**, vemos os compassos iniciais do *Liebestod* na partitura da ópera de Wagner. A melodia da Isolde é dobrada por instrumentos da orquestra nos quatro primeiros compassos da figura, mesmo que haja pequenas diferenças rítmicas. Nos dois compassos seguintes, o motivo inicial segue nos instrumentos, enquanto a voz apresenta outro material.

Cl.^(in A) *Sehr mässig beginnend*

Hr. (ohne Dämpfer)

Bel.

Pos. *pp*

2^e Vl. *ppp*

Br. (get.) (mit Dämpfer) *ppp*

Isolde

Mild und lei-se wie er lächelt, wie das Au-ge hold er öffnet, - seht ihr, Freunde? Säht ihr's nicht?

Bog. trem.

Vc. (get.) Bog. *ppp*

Cb. (nur 2) *pp*

Sehr mässig beginnend

Fig. 3: Wagner. *Isoldens Liebestod*. Corresponde aos c. 5–10 da transcrição de Liszt. (Kalmus, [19--]).

Na **Fig. 4**, vemos os compassos correspondentes aos da **Fig. 3** na transcrição de Liszt. A melodia principal, mais aguda, na m.d., corresponde rítmica e melodicamente aos instrumentos clarineta baixo (c. 5–6) e clarineta (c. 7–8). O mesmo motivo dos c. 5 e 7 segue correspondendo à trompa (c. 9) e ao violino (c. 10), ao mesmo tempo em que a melodia mais aguda corresponde à voz da Isolde (c. 9–10). Vemos que, nos c. 9–10 da partitura da transcrição, o motivo de origem orquestral apresenta uma ligadura de expressão a cada duas notas, enquanto nos c. 5–8 Liszt utilizou uma ligadura mais longa. Consideramos que essa diferença na articulação é resultado da tentativa, de Liszt, de transcrever, pelas mesmas notas, nos c. 5–8, a parte orquestral e vocal, pois mantém o ritmo realizado pelos instrumentos, e a articulação como escrita por Wagner para a voz (ver os dois primeiros compassos da **Fig. 3**). Liszt utilizou, assim, articulações diferentes para um mesmo motivo realizado inicialmente pela cantora e pela orquestra, e depois apenas pela orquestra.

Sehr mäßig beginnen.
Cominciando molto moderatamente.

pp una corda
trem.
*) ppp
Ra (*) Ra (*) Ra (*) Ra (*)
ppp
sempre trem.
Ra (*) Ra (*) Ra (*)
cresc.

Fig. 4: Wagner/Liszt. *Isoldens Liebestod*. c. 5–10. 2ª versão. (Breitkopf & Härtel, 1922).

Quanto à performance, o pianista deve ter cuidado especial em realçar a sobreposição das melodias vocal e instrumental na m.d., nos c. 9–10, observando a articulação, e podendo utilizar toques diferentes ao piano em cada linha melódica, auxiliando o ouvinte na distinção entre as vozes e produzindo maior variedade sonora. Há ainda possibilidades de realização de nuances de agógica nos c. 5–8, visando uma aproximação às características expressivas vocais, conforme maiores explicações na dissertação de mestrado (ver p. 143).

Ainda na **Fig. 3**, vemos que violas e violoncelos fazem notas repetidas rapidamente, ou *tremoli*. Na dissertação (subseção 3.1.2), discutimos a transcrição desse recurso orquestral do naipe de cordas tendo como base as transcrições das sinfonias de Beethoven, e observamos que Liszt encontrou algumas soluções diferentes para transcrever esse recurso sonoro ao piano. Similarmente observa Hyun Joo Kim (2015) em transcrições sinfônicas em geral de Liszt. Analisando o c. 5 da transcrição (**Fig. 4**), observamos, por exemplo, que as duas notas em *tremolo* alternadas, na mão esquerda (m.e.), correspondem, na orquestra, às notas do violoncelo 2 e do contrabaixo, ainda que este apresente nota longa na obra original. O *tremolo*, ao piano, garante a manutenção da intensidade sonora, mesmo em dinâmica *ppp*, pois evita o decaimento sonoro característico do instrumento em notas prolongadas. A melodia secundária da m.d., no c. 5 da transcrição de Liszt, corresponde ao violoncelo 1, que originalmente a apresenta em notas repetidas rapidamente. No c. 6, Liszt continua essa linha melódica na nota Dó₂, do *tremolo* na m.e. O *performer* deve, dessa forma, se atentar para evidenciar também essa linha melódica secundária.

Com base nessas discussões apresentadas, enfatizamos, dentre outros, que, ao comparar a partitura para piano com a original para vozes e orquestra, o *performer* pode perceber mais facilmente a sobreposição de materiais e a continuidade das linhas melódicas. Além disso, a constatação dos diferentes timbres originais pode o incentivar a experimentar tipos de toques diferentes ao piano, estimulando seu aperfeiçoamento na manipulação do instrumento.

Considerações finais

Com a discussão mostrada acerca da expressão vocal e orquestral nos dois excertos das duas transcrições operísticas de Liszt — *Miserere du Trovatore* de Verdi e *Isoldens Liebestod* de Wagner — exemplificamos a nossa abordagem realizada na dissertação de mestrado (MENEZES, 2017). Na pesquisa como um todo, contribuímos com o entendimento das características vocais e orquestrais das transcrições, tendo a autora experimentado as sugestões expressivas ao piano. Neste artigo, por fim, faremos considerações que decorrem de observações, investigações e discussões de toda a pesquisa, e que, aqui, apresentamos apenas sucintamente, considerando, principalmente, apenas dois excertos de cada transcrição operística.

Vimos que a transcrição operística de Liszt para piano solo possibilita a realização de bastantes características expressivas vocais e orquestrais da obra original, apesar de não todas. A própria partitura de Liszt apresenta várias indicações de caráter, de dinâmica e de sinais como *staccato*, *staccatissimo* e *marcato*, que são, muitas vezes, coerentes com a expressão da obra original. Essas indicações sugerem variedade sonora para a performance, deixando, contudo, uma margem para a interpretação do *performer*, sendo o conhecimento da obra original essencial para realização, em performance da transcrição, dos aspectos expressivos da obra original. Além disso, no caso das duas transcrições operísticas selecionadas, o texto poético das óperas não foi inserido na partitura para piano, sendo inacessível ao *performer* que não conhece as obras originais. Consideramos, portanto, que um pianista que não estude a obra original não realizaria, provavelmente, a nossa proposta de se basear nas características expressivas vocais e orquestrais da obra original na performance da transcrição operística. Essa observação é corroborada também por um pequeno experimento com bacharelados em Música/Piano que fizemos como parte da pesquisa de mestrado.

Uma pianista em formação que seguir a nossa proposta expressiva para performance de transcrição operística deve investigar, ele mesmo, as partituras da transcrição e da obra original. Assim, gerará possíveis compreensões acerca da expressão vocal e

orquestral, que devem ser testadas pelos tipos de toque, uso de pedal e nuances de dinâmica e de articulação. Esse pianista em formação desenvolve, desse modo, os três seguintes aspectos: (1) a audição, imprescindível para percepção apurada das sutis nuances nas qualidades sonoras; (2) a autonomia criativa, importante para estabelecer relações entre a partitura da transcrição e da obra original, e para a exploração sonora ao piano; e (3) a concepção psicológica da peça, necessária para entendimento de nuances no caráter da peça, ao observar possíveis relações entre o texto e os materiais musicais.

A comparação da partitura de uma transcrição para piano com a obra original pode ajudar na visualização da sobreposição de timbres e de linhas melódicas, instigando a experimentação das nuances expressivas (como tipos de toque, dinâmica e articulação), e, conseqüentemente, ampliando as habilidades de manipulação do teclado do pianista em formação. Em ópera, há texto e personagens explícitas, o que pode facilitar, especialmente, a concepção psicológica da peça. Logo, o desenvolvimento dessas habilidades pelo pianista ao estudar uma transcrição de acordo com a nossa proposta, possibilitará a incorporação da realização e preocupação com essas sutilezas na performance de outras obras para piano.

Referências

CLOSSON, Ernest. *History of the Piano*. London: Paul Elek London, 1974. Translated by Delano Ames. Edited and revised by Robin Golding.

HAMILTON, Kenneth Lawrie. *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. New York: Oxford University Press, 2008.

HUMPHRIES, Carl. The Story of the Piano. In: _____. *The Piano Handbook*. San Francisco: Backbeat Books, 2002. p. 4–33.

KIM, Hyun Joo. *The Dynamics of Fidelity and Creativity: Liszt's reworkings of orchestral and gypsy-band music*. Bloomington, 2015. 500f. Dissertation (Doctor of Philosophy). Jacobs School of Music, Indiana University, Bloomington, 2015. Disponível em: <<https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/20607>>. Acesso em: 6 jan. 2018.

MENEZES, Juliana Coelho de Mello. *A expressão vocal e orquestral na transcrição operística de Liszt para piano solo*. Rio de Janeiro, 2017. 190f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://ufrj.academia.edu/JulianaMenezes>>. Acesso em: 16 mar. 2018.

THOM, Paul. *The Musician as Interpreter*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2007.

VERDI, Giuseppe. *Il trovatore*. Mineola: Dover, 1994. 1 partitura. Vozes solistas, coro e orquestra.

VERDI, Giuseppe; LISZT, Franz. *Trois Paraphrases de Concert: Miserere du trovatore* de Verdi. Leipzig: Schuberth, [1860]. 1 partitura. Piano.

WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde*. New York: Edwin F. Kalmus, [19--]. Reimpressão de Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1860]. 1 partitura. Vozes solistas, coro e orquestra.

WAGNER, Richard; LISZT, Franz. *Isoldens Liebestod: Schluss-Szene aus Tristan und Isolde* von Richard Wagner. 2ª versão. Editor: August Stradal. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922. 1 partitura. Piano.