

Quatro Orquestrações de Der Erlkönig: Transcrição e Análise

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Felipe Mendes de Vasconcelos
Universidade Federal do Piauí
felipe.vasconcelos@ufpi.edu.br

Igor Leão Maia
Universidade Federal de Minas Gerais
imaia.ufmg@gmail.com

Resumo. Este artigo apresenta uma pesquisa em desenvolvimento que analisa comparativamente quatro orquestrações da canção *Der Erlkönig*, de Franz Schubert, realizadas por Hector Berlioz, Franz Liszt, Max Reger e João Pedro Oliveira. O recorte analítico concentra-se nos oito primeiros compassos da obra e foca nas diferentes soluções orquestrais aplicadas às transcrições. A investigação utiliza a metodologia das *ações transcritivas*, proposta pelos próprios autores (VASCONCELOS, MAIA, LANNA, 2024), a qual busca sistematizar os graus e tipos de intervenção presentes em processos de transcrição musical, entendendo-os como formas de leitura interpretativa e comentário composicional. A análise evidenciou quatro abordagens estéticas distintas, que revelam não apenas variações técnicas e estilísticas, mas também interpretações singulares da obra-fonte. A partir de uma mesma matriz poética, as versões analisadas manifestam tanto uma afinidade estética quanto a diversidade criativa. O estudo contribui para a ampliação da compreensão da canção original, ao passo que oferece subsídios para reflexões no campo da composição, análise e práticas de transcrição musical.

Palavras-chave. Orquestração, Transcrição, Análise musical, Franz Schubert, Erlkönig.

Title. Four Orchestrations of Der Erlkönig: Transcription and Analysis

Abstract. This article presents an ongoing research project that offers a comparative analysis of four orchestrations of Franz Schubert's *Der Erlkönig*, realized by Hector Berlioz, Franz Liszt, Max Reger, and João Pedro Oliveira. The analytical focus is restricted to the first eight measures of the piece, emphasizing the different orchestral solutions employed in their respective transcriptions. The study adopts the methodology of transcriptive actions, a framework proposed by the authors themselves (VASCONCELOS, MAIA, LANNA, 2024), which aims to systematize the degrees and types of intervention found in musical transcription processes, viewing them as forms of interpretative reading and compositional commentary. The analysis revealed four distinct aesthetic approaches that reflect not only technical and stylistic variations but also unique interpretations of the original work. While stemming from a shared poetic matrix, the versions analyzed express both aesthetic affinity and creative diversity. This study



contributes to a deeper understanding of Schubert's original song and offers theoretical support for discussions in the fields of composition, analysis, and musical transcription practices.

Keywords. Orchestration, Transcription, Music analysis, Franz Schubert, Erlkönig.

Introdução

A história do Erlkönig tem suas raízes na tradição nórdica e foi popularizada pela balada *Der Erlkönig*, escrita pelo renomado autor e polímata alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). A inspiração de Goethe dialoga com a tradução da balada dinamarquesa *Elveskud* (ou *Elverkonge*), realizada por Johann Gottfried Herder em 1778 (MACHADO, 2012).

Escrita em 1782, *Der Erlkönig* de Goethe é uma obra que ilustra o ideal romântico que predominava no final do século XVIII e início do século XIX. Esse período literário é caracterizado por um interesse acentuado pela natureza, uma fascinação pelo sobrenatural e a exploração de temas como a morte e o amor.

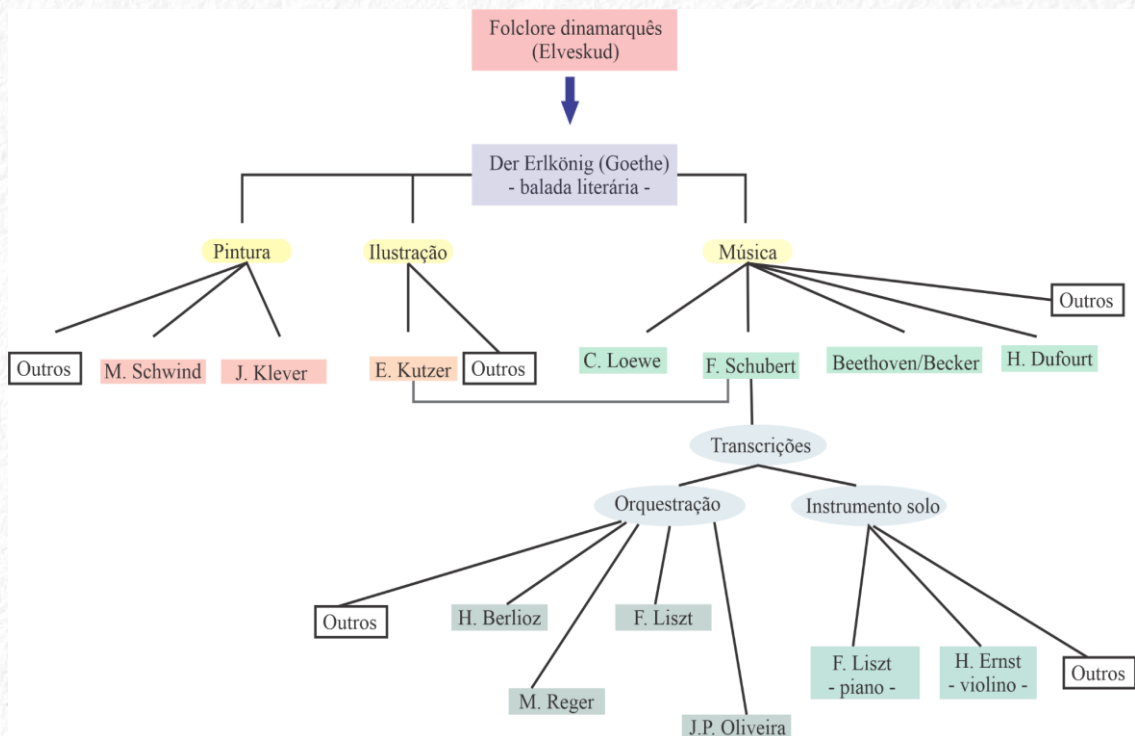
A história de *Erlkönig* apresenta um texto multivocal, no qual se intercalam as vozes do narrador, de um pai, de seu filho e do próprio Erlkönig. Durante uma cavalgada noturna, o pai leva nos braços o filho doente e assustado, que afirma ver o Erlkönig. Essa entidade fantasmagórica tem seu nome frequentemente traduzido como Rei dos elfos, mas interpretada como uma personificação da morte, que, tentando seduzir o menino, sussurra promessas de encantos e diversões para atraí-lo para o seu mundo. Enquanto isso, o pai tenta racionalizar as visões do filho, oferecendo explicações naturais para suas visões. Contudo, ao chegar ao destino, onde esperava obter ajuda, a criança está morta em seus braços.

Essa obra de Goethe despertou, e ainda desperta, criações em outras artes, como as artes visuais e a música. No campo da pintura, artistas como Moritz von Schwind (1804-1871) e Julius Klever (1850-1924) retrataram a aflitiva cavalgada do pai com seu filho. O ilustrador Ernst Kutzer (1880-1965) também representou essa cena. Em música, contemporâneos de Goethe musicaram o poema para voz e piano, dentre eles estão compositores como Franz Schubert (1797-1828), Carl Loewe (1796-1869), Johann Friedrich Reinhardt (1752-1814), Corona Schröter (1751-1802) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), que deixou um esboço completado posteriormente por Reinhold Becker (1842-1924). As ressonâncias do poema



ultrapassaram gerações, despertando interesse musical e inspirando novas composições mesmo no século XXI, como o *Étude No. 8 in B-flat minor 'Erlkönig, after Goethe'* (2007), de Marc-André Hamelin, ou o *Erlkönig* (2006), de Hugues Dufourt, ambas para piano solo.

Figura 1 – Fluxograma de obras a partir do *Erlkönig* de Goethe.



Fonte: Os autores

Na figura 1, destacamos a versão de *Der Erlkönig* composta por Schubert em 1815, cuja força expressiva motivou ao longo do tempo inúmeras transcrições - adaptações, arranjos, orquestrações e reelaborações. Essa capacidade de evocação também se manifesta na ilustração de Kutzer, apresentada em um cartão postal (fig. 2), que incorpora um trecho da partitura e sugere um momento de correspondência entre imagem, música e palavra.

Figura 2 – Cartão postal com ilustração de Kutzer





Fonte: Internet¹

No contexto musical, ao longo dos anos, a balada de Schubert/Goethe teve transcrições de grandes compositores (fig. 1). Existem, pelo menos, quatro versões orquestrais: de Hector Berlioz (1803-1869), de Franz Liszt (1811-1886), de Max Reger (1873-1916) e de João Pedro Oliveira (1959-). Também salientamos duas versões instrumentais – isto é, que dispensam a presença física do texto, evocando-o apenas na memória daqueles que o conhecem –, de Liszt, para piano solo e, de Heinrich Ernst, para violino solo.

Processos de transcrição têm sido amplamente estudados. Apesar disso, ainda existem territórios por serem explorados. Segundo Peter Szendy (2014), o processo de transcrições musicais se caracteriza como uma “escritura da escuta” que não se limita apenas

¹ disponível em: <https://uk.pinterest.com/pin/325877723054133773/>

em perceber e receber as obras, mas que as incorpora e dá, “por meio de um novo corpo instrumental, a experiência de suas resistências” (SZENDY, 2014, p. 15). Sob esse aspecto, o *Erlkönig* de Schubert mostra uma espécie de resiliência artística que impressiona ao “suportar” tantas transcrições e se renovar a cada novo contexto.

O filósofo italiano Luigi Pareyson, analisando o processo de transcrição nas artes, conclui que “se trata do resultado de uma interpretação, que intencionalmente quis captar o espírito e o estilo, a lei de coerência e de organização da obra”, semelhante ao “processo de interpretação que o espectador é obrigado a fazer de uma obra para poder contemplá-la, possuí-la e portanto, em certo sentido, verdadeiramente executá-la” (PAREYSON, 1993, p.53). Para ele, na transcrição, os aspectos formativos e produtivos, essenciais a todo processo de interpretação, se intensificam e se externam através do novo corpo instrumental, que adapta e varia os efeitos originais, mas também apresenta possibilidades e tendências próprias (PAREYSON, 1993, p. 52-53). Surge daí um enunciado musical novo, porém intimamente relacionado àquele original ao qual responde, comenta, analisa, reinterpreta e interpreta, isto é, transcreve.

A proposta de nossa pesquisa é analisar diversas versões musicais do *Erlkönig*. Neste artigo, nos concentramos na análise das orquestrações realizadas por Berlioz, Liszt, Reger e Oliveira baseadas na música de Schubert. Ainda como resultado parcial, apresentaremos nossa análise sobre um trecho curto dessas orquestrações, do compasso 1 ao 8, ou seja, a primeira parte da introdução instrumental da peça.

Texto e música: mediações e transcrições

Segundo Luciano Berio (2006, p. 46), “a história da música vocal é também a história da tradução do texto em música”. Para o compositor, ao longo dos séculos, textos litúrgicos como o da Missa foram musicados inúmeras vezes e o mesmo ocorreu com poemas de autores como Heine, Goethe ou Mallarmé, que, ao serem musicados por compositores como Schubert, Schumann, Debussy, Ravel ou Boulez, passaram por transformações estruturais e de sentido. Por isso ele acrescenta que, “se um pensamento musical deseja se manifestar plenamente em relação a um texto, ele deve ser capaz de modificá-lo, de realizar



uma transformação analítica desse texto, permanecendo, é claro, condicionado por ele” (BERIO, 2006, p. 46).

Para o musicólogo Donald Tovey (1979, p. 109) o *Erlkönig* de Schubert é tanto uma obra-prima musical quanto uma poderosa ilustração do poema de Goethe. Essa “poderosa ilustração”, é a visão do compositor sobre o texto, seu comentário, sua crítica, sua interpretação através de um texto não-verbal. Sendo assim, cada compositor que se propõe a uma versão musical é capaz de acentuar um aspecto latente no poema e trazer suas convicções e pontos de vista para o diálogo. Tovey, por exemplo, separa que Schubert realça o “terror do filho”, enquanto o ponto de vista de Loewe é o “terror do pai” (TOVEY, 1979, p.109). Ou seja, isso não se restringe à forma de arte na qual a obra se manifesta, mas, de modo mais amplo, ao pensamento humano, que, como entende Berio (1989), pode expressar-se também musicalmente.

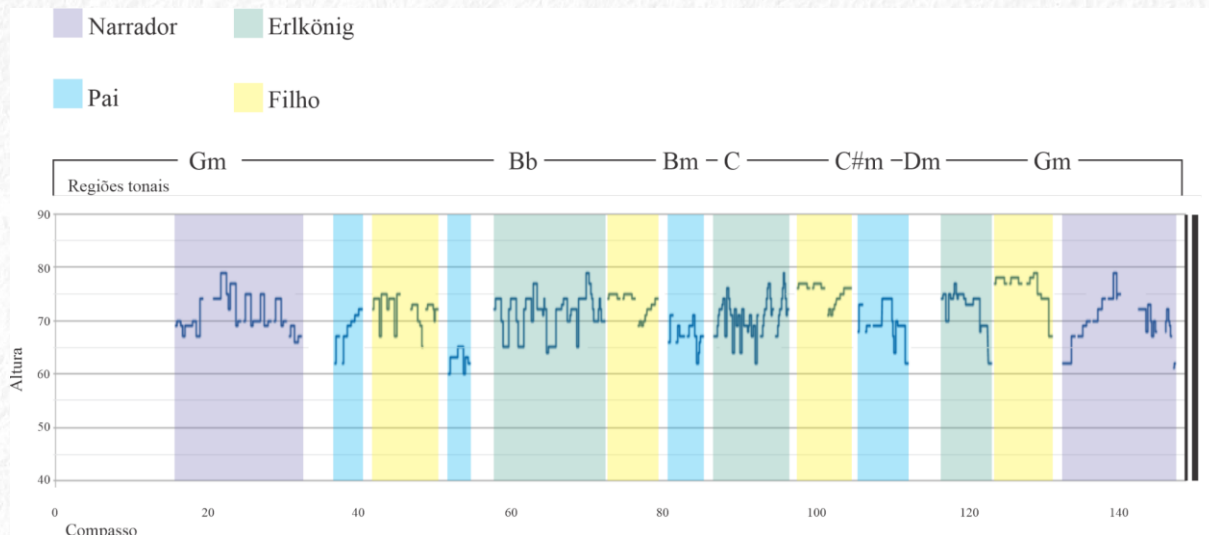
Dessa perspectiva, a balada é uma forma que apresenta recursos preciosos. A balada no contexto musical pode ter várias acepções. Por ora, nos contentamos em adaptar as breves definições de Julio Bas em seu *Tratado de la forma musical* (1977), que a enfatiza como um canto de caráter narrativo que “permite conferir relevos distintos às diversas frases e situações do texto” (BAS, 1977, p. 235). Assim, o teor literário indicia a sublevação de certos aspectos da gramática composicional, das estruturas esperadas, das convenções de encadeamentos, isto é, propicia criar desvios musicais ao acompanhar as nuances, as fatalidades, os enlevos narrativos do texto literário. Visto dessa forma, a *Erlkönig* também compreende aspectos de *melodia contínua* (BAS, 1977, p. 231) ou *through-composed* (MURPHY, 1945, p. 165), pois abdica de uma forma tradicional preconcebida em prol da fluência livre da música, normalmente, intimamente relacionada a um texto.

Bas (1977, p. 232) ainda argumenta a importância da tonalidade nas formas de melodia contínua. Ela pode dar um sentido de ordem em um contexto de variações ilimitadas: “em um conjunto que se renova constantemente, o processo tonal lógico e eficaz, pode, quase por si só, dar o sentido de uma estruturação correta”. A variação de tonalidades é um recurso fundamental em *Erlkönig*. A peça começa em Sol menor, com a voz do narrador. À medida que se aproxima a morte da criança, o centro tonal se altera de meio em meio tom até chegar na região da dominante (Ré), criando um paralelo entre a aflição da personagem e a tensão harmônica para, por fim, retornar para Sol menor, quando a voz do narrador retoma e



descreve o desfecho da história. Além da tonalidade, o perfil melódico e os registros vocais contribuem para criar elos sólidos entre música e texto, como podemos observar na figura 3.

Figura 3 – Perfil melódico, regiões tonais e vozes das personagens de *Erlkönig* de F. Schubert.



Fonte: Os autores

Embora possamos analisar com profundidade maior, e pretendemos fazê-lo futuramente, neste espaço nos limitamos em apresentar apenas essa visão geral para, na próxima seção, nos deter sobre alguns aspectos de orquestrações dessa obra.

Estamos em processo de investigação de quatro orquestrações de compositores proeminentes - Berlioz, Liszt, Reger e Oliveira. Todas as quatro orquestrações incluem voz, tímpanos e cordas. No entanto, há variações interessantes quando vemos a instrumentação por naipes nas madeiras e metais, além do acréscimo da harpa na orquestração de Liszt. Para uma visão geral, a tabela 1 apresenta um comparativo das instrumentações com algumas observações.

Tabela 1: Comparativo das instrumentações de quatro orquestrações de Erlkönig

Compositor	Madeiras	Metais	Percussão	Outros	Observações Gerais
Berlioz (c. 1860)	2.1.Cor.Ing. 2.2	3.2.0.0	Tímpanos	—	Uso do corne inglês e de trompas em diferentes afinações; Função: mais possibilidades de cores (trompas com mais notas).



Liszt (c. 1854)	2.2.2.2	2.2.0.0	Tímpanos	Harpa	Instrumentação usual, mas acrescenta a Harpa. Função: demarca os momentos do Erlkönig;
Reger (1914)	1.1.2.1	2.0.0.0	Tímpanos	–	Orquestração reduzida. Função: uso constante de instrumentos dobrando a linha melódica da voz.
Oliveira (1997)	2.2.2.2	2.2.0.0	Tímpanos	–	Orquestração usual do início do século XIX. Função: aproximar da origem schubertiana.

Fonte: tabela elaborada pelos autores com base nas partituras

Bases teóricas para análise das orquestrações

Para a análise das orquestrações do *Erlkönig*, adotamos uma abordagem comparativa centrada nos procedimentos de orquestração aplicados a um trecho específico da peça original de Schubert: os oito primeiros compassos da introdução instrumental. A escolha desse fragmento se justifica tanto por seu papel de abertura e caracterização dramática quanto por sua riqueza em elementos orquestrais - rítmicos, harmônicos e texturais - que permitem contrastar diferentes estratégias criativas.

Inspiramo-nos em autores como Samuel Adler (2002), que propõe a análise da orquestração a partir de categorias como distribuição instrumental, uso do registro, densidade tímbrica e dinâmica, e Norman Del Mar (1983), cuja abordagem privilegia a função expressiva dos instrumentos e sua integração com o conteúdo dramático. Dialogamos também com os pressupostos filosóficos de Luigi Pareyson (1993) e Peter Szendy (2014) sobre a transcrição como interpretação e reescritura ativa, entendendo as orquestrações aqui examinadas como “comentários sonoros” sobre o texto original de Schubert.

Para além da descrição técnico-analítica dos timbres, adotamos um enfoque fundamentado no conceito de *ações transcritivas*, conforme desenvolvido por Felipe Vasconcelos, Igor Maia e Oiliam Lanna (2024). Essa abordagem parte do princípio de que todo processo de transcrição musical envolve um gesto interpretativo que reconfigura uma obra preexistente em múltiplos níveis — desde a simples substituição de timbres até intervenções substanciais, como o desenvolvimento ou a criação de novos materiais musicais.



As *ações transcritivas* permitem uma avaliação ponto a ponto das transformações operadas em uma transcrição, organizando os procedimentos em três categorias principais::

1. **Ação Transcritiva de Adaptação (ATA):** corresponde a procedimentos que transportam o conteúdo da obra para outra formação instrumental, preservando-se relativamente próximas da forma original. Podem ocorrer alterações de expressão (andamento, articulação, dinâmicas), transposição (oitavas, tonalidades) ou densidade (número de vozes/notas).
2. **Ação Transcritiva de Paralelismo (ATP):** além de ações transcritivas de adaptação, o transcritor introduz materiais novos que se sobrepõem ao original, como contrapontos, contracantos, rearmonizações, mudanças de textura ou gênero, acréscimos de introduções, interlúdios ou outras camadas sonoras que podem ser vistas como subordinadas.
3. **Ação Transcritiva de Recomposição (ATR):** envolve um retrabalho profundo dos materiais originais, promovendo variações, expansões, omissões ou transformações estruturais que, em certos casos, podem obscurecer a obra de origem. É onde encontramos, por exemplo, procedimentos como a *proliferação* de Pierre Boulez.

Essas categorias funcionam como vetores analíticos que nos ajudam a situar cada orquestração em um espectro entre fidelidade e transformação. Elas também possibilitam articular práticas composicionais e analíticas com as dimensões performáticas e perceptivas das obras. No trecho selecionado para análise (os oito primeiros compassos) encontramos apenas a categoria de ATA nas orquestrações. Além do seu modo mais básico (ATA), que é a simples troca de timbre de um grupo para o outro sem qualquer alteração, essa categoria pode ser subdividida em três tipos principais: *ATA-E (Expressiva)*, quando há alterações relacionadas à articulação, dinâmica ou andamento; *ATA-T (de Transposição)*, em que mudanças de registro, tonalidade ou oitava são realizadas; e *ATA-D (de Densidade)*, quando há simplificações ou acréscimos na textura musical - como a redução do número de vozes em uma transcrição pianística ou a adição em dobramentos orquestrais. Essas subcategorias não são mutuamente exclusivas e frequentemente se combinam. São decisões interpretativas do transcritor, decorrentes de sua visão de acomodação dos materiais originais para o novo



corpus instrumental, mantendo, no entanto, uma relativa fidelidade à forma e à identidade musical da obra original.

A análise será conduzida considerando simultaneamente os parâmetros técnicos da orquestração e o grau de transformação transcritiva operado por cada compositor, estabelecendo assim uma leitura estratificada entre material musical, gesto composicional e contexto expressivo.

Resultados: análise das orquestrações

Para este estudo, vamos dividir essa primeira parte da introdução em três partes menores demarcadas por cores na figura 4: a porção A, em azul, é o intervalo de oitava inicial, que é repetido desde o compasso 1 ao 5; a porção B, em vermelho, as intervenções escalares no grave, compassos 2 ao 5; e a porção C, em verde, o processo cadencial dos compassos 6 ao 8.

Figura 4 – Oito primeiros compassos de *Erk König* de Schubert. Recortes para análise.

The image shows a musical score for the first eight measures of 'Erk König' by Schubert. The score is divided into three sections: A (measures 1-5), B (measures 2-5), and C (measures 6-8). Section A is highlighted in blue, Section B in red, and Section C in green. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first five measures (A and B) feature a melody in the treble clef consisting of eighth notes in groups of three, and a bass line in the bass clef with triplets and rests. The last three measures (C) show a cadential process with chords in the treble clef and a bass line with rests.

Fonte: Transcrição dos autores

Nos concentrando na porção A, na orquestração de Berlioz, a reiteração da nota Sol em tercinas é confiada aos primeiros e segundos violinos, que a executam em uníssono, mas com o intervalo harmônico de oitava escrito em suas respectivas pautas. Essa solução



favorece uma maior ressonância e intensidade de ataque, uma vez que o Sol grave, tocado como corda solta, é reforçado pelo Sol oitava, o que amplia a projeção sonora do gesto e enriquece o espectro de harmônicos. O resultado é uma abertura mais intensa e dramática, que se afasta da leveza da textura pianística e acentua a tensão desde o primeiro compasso.

Liszt, por sua vez, expande a proposta de Berlioz ao incorporar também as violas no gesto em oitavas, aumentando ainda mais a densidade e o impacto sonoro da figura rítmica. Além disso, acrescenta o ataque das trompas e trompetes no terceiro tempo, criando um momento de acento harmônico que intensifica a impressão de urgência. Esse ataque nas trompas e trompetes e a alteração da dinâmica de *forte* para *fortíssimo* caracterizam as ATA-E.

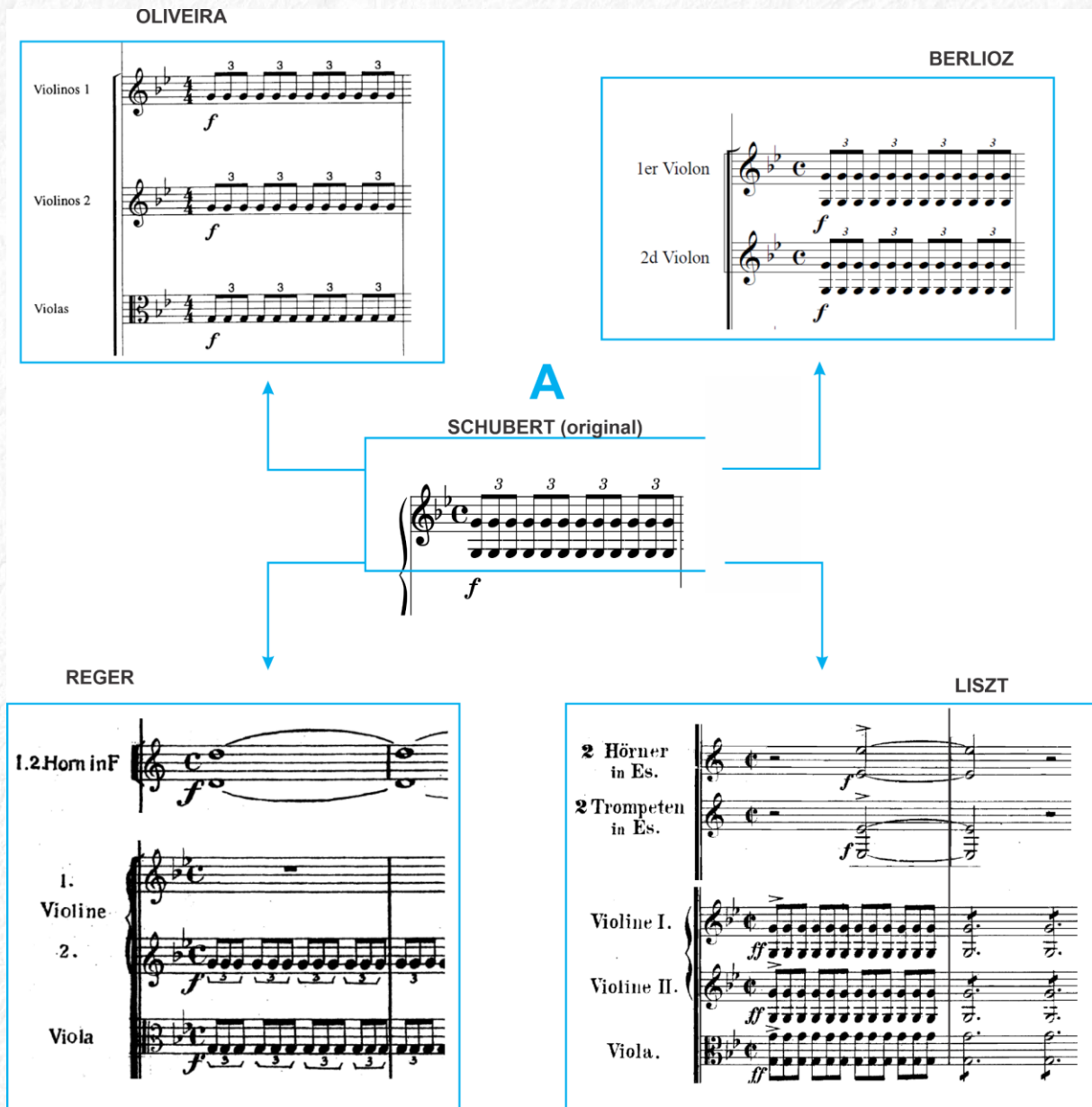
Reger opta por uma escrita mais contida e equilibrada, evocando um espírito clássico em sua abordagem orquestral. As tercinas são divididas entre os segundos violinos (nota aguda) e as violas (nota grave), sem duplicação em oitavas no mesmo naipe. As trompas sustentam um pedal, oferecendo um pano de fundo harmônico estável, mas sem os acentos expressivos de Liszt. Com efeito, seu papel também está dentro das ATA-E, pois se trata de um recurso do novo grupo instrumental (a orquestra) e não está presente na notação original. O resultado geral é de uma textura menos dramática, mas rica em variação timbrística, explorando o contraste entre os registros médios e agudos de forma mais sutil.

Já na orquestração de Oliveira, encontramos a solução mais enxuta entre as quatro. Os primeiros e segundos violinos atacam o Sol agudo em uníssono, enquanto as violas executam o Sol grave, também em uníssono, sem duplicações internas em oitava. Não há pedal ou reforço harmônico em outros naves, o que resulta em um ataque mais seco e direto, próximo da articulação do piano sem pedal. Juntamente com a orquestração de Berlioz, as ATA aqui são do tipo mais simples, não são acrescentados elementos além daqueles presentes na partitura original, há apenas a mudança de timbre.

As observações sobre esse trecho A podem ser verificadas na figura 5.



Figura 5 – Trecho A dos oito primeiros compassos de *Erlkönig* de Schubert e as quatro versões orquestrais.



The diagram illustrates the original piano score for Schubert's *Erlkönig* and four orchestral adaptations. At the center is the **SCHUBERT (original)** score, marked *f*, in 4/4 time with a key signature of one flat. It features a continuous eighth-note triplet pattern in the right hand. Four blue arrows point from this original score to four surrounding orchestral versions:

- OLIVEIRA:** Shows the Violinos 1 and 2, and Violas parts, all marked *f*. The Violinos 1 and 2 parts mirror the original piano part's triplet pattern.
- BERLIOZ:** Shows the 1er Violon and 2d Violon parts, both marked *f*. The 1st Violon part mirrors the original piano part's triplet pattern.
- REGER:** Shows the 1.2 Horn in F, Violine I and II, and Viola parts. The Violine I and II parts are marked *f* and feature the triplet pattern.
- LISZT:** Shows the 2 Hörner in Es, 2 Trompeten in Es, Violine I, Violine II, and Viola parts. The Violine I and II parts are marked *ff* and feature the triplet pattern.

Fonte: Os autores

Para o trecho B, todos os compositores utilizam o dobramento de oitava entre contrabaixos e violoncelos, bastante recorrente na escrita orquestral, o que pode ser classificado como ATA-D. No entanto, enquanto Oliveira orchestra apenas com esses

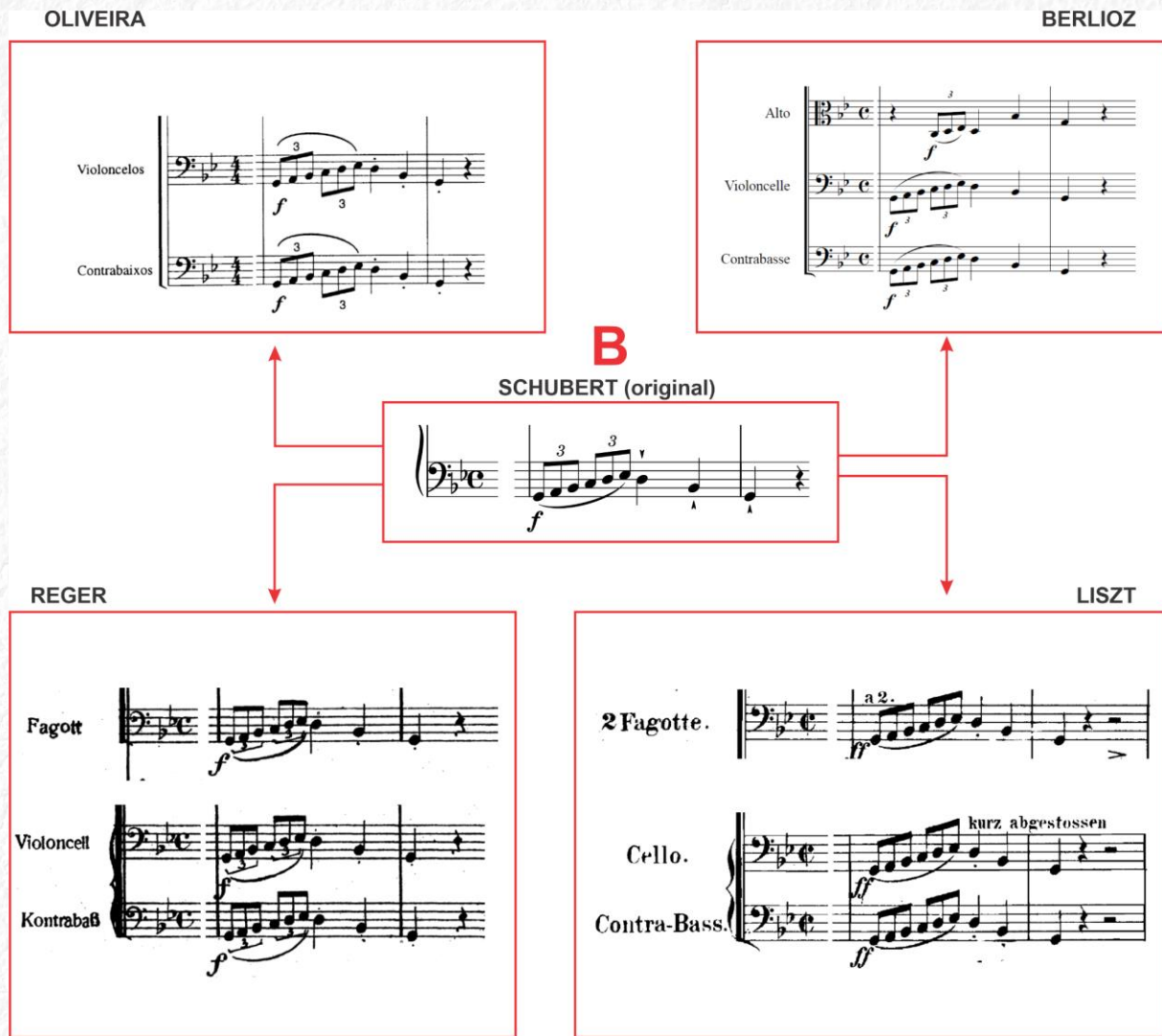


instrumentos, Reger e Liszt utilizam também fagote, com a diferença de que a orquestra de Reger tem um fagote enquanto a orquestra de Liszt conta com dois (tocando *a 2*). Outro ponto a se salientar é que Liszt ainda escreve uma dinâmica (*fortíssimo*) diferente do original (*forte*), portanto ele continua com procedimentos de ATA-E. Ele também inclui o texto *kurz abgestonssen*, enfatizando para violoncelos e contrabaixos que suas notas devem ser executadas “curtas e destacadas”, *staccatissimo*, podemos considerar isso também entre as ATA-E. Berlioz, por sua vez, se mantém nas cordas, mas com uma diferença: ele acrescenta as violas. As violas criam um efeito de crescendo e de ampliação do espectro ao longo do gesto. No segundo grupo de tercinas elas entram dobrando os violoncelos em uníssono. Porém, nas duas últimas notas (que estão fora da sua extensão) elas dobram oitava acima, que, considerando a distância entre violoncelos e contrabaixos, amplia a conclusão do gesto para três oitavas. Esse acréscimo revela uma solução criativa para ampliar a intensidade e conectar timbricamente os registros extremos - os violinos no gesto A e violoncelos e contrabaixos no B - por meio das violas, que funcionam como elo intermediário, tanto pelo espectro sonoro quanto pela forma como modificam os limites da tessitura original.

As observações sobre esse trecho B podem ser verificadas na figura 6.



Figura 6 – Trecho B, compassos 2 e 3, de Erlkönig de Schubert e as quatro versões orquestrais.



The diagram illustrates the original piano score for Schubert's 'Erlkönig' (Trecho B, measures 2-3) and four orchestral adaptations. The original score is in the center, with red arrows pointing to the four versions: OLIVEIRA (top left), BERLIOZ (top right), REGER (bottom left), and LISZT (bottom right). Each version shows the original piano part and the corresponding orchestral parts.

- OLIVEIRA:** Violoncelos and Contrabaixos.
- BERLIOZ:** Alto, Violoncelle, and Contrabasse.
- SCHUBERT (original):** Piano.
- REGER:** Fagott, Violoncell, and Kontrabaß.
- LISZT:** 2 Fagotte, Cello, and Contra-Bass.

Fonte: Os autores

O trecho C é o mais complexo em termos de timbres e materiais. Nesse trecho, Reger é que apresenta exclusivamente as ATA do tipo mais simples, como uma “transposição lateral” (ADLER, 2002, p. 667) do piano para a orquestra. Ainda assim, é digno de nota como ele trabalha o timbre para acompanhar a dinâmica. No compasso 6 há uma voz interna com a nota Sol, que faz Sol e Fá sustenido no compasso 7, para voltar ao Sol em uníssono com a voz



superior. O Sol é legado à trompa 1, o Fá sustenido para o oboé, e o último Sol Reger deixa apenas com aqueles instrumentos que faziam a voz superior (Lá, Si bemol, Lá, Sol) suprimindo a voz interna, o que contribui com a ideia de decrescendo como está escrito na partitura original.

Na orquestração de Liszt há mais um efeito de articulação. No compasso 5, isto é, dois tempos antes do trecho que estamos enfocando, o compositor coloca oboés e clarinetes reforçando a nota Sol (como os acentos anteriores nas trompas e trompetes), que, ali, cria uma espécie de anacruse para a sequência melódica que se segue (Lá, Si bemol, Lá, Sol). Ao contrário de Reger, mesmo com a dinâmica em decrescendo, Liszt acrescenta instrumentos (flautas no terceiro tempo do compasso 7), *divisi* e dobramento de oitava (clarinete 2 também ao terceiro tempo do compasso 7, dobra a nota Fá sustenido oitava abaixo, o que não existe no original) compreendendo mais uma das ATA-D.

Berlioz procede de modo semelhante a Liszt, ao dobrar oitava abaixo a nota Fá sustenido do compasso 7. No entanto, diferentemente de Liszt, Berlioz deixa os *divisi* das madeiras desde o compasso 6. O compositor francês ainda recorre aos metais para dar mais ênfase ao trecho, com trompa 3 no compasso 6, acrescentando as trompas 1 e 2 no compasso 7 e finalizando em uníssono no compasso 8. No compasso 6, a trompa 3 toca uma nota que não existe na versão original, justamente um Mi bemol. Isso é mais um procedimento previsto nas ATA-D, pois acrescenta notas à harmonia dando-lhe uma interpretação pessoal. Essa nota completa o acorde de sétima sobre o segundo grau de Sol menor, que no original estava sem a quinta. Não obstante, último tempo do compasso, quando a nota Dó muda para Dó sustenido, com a nota Mi bemol configura-se a primeira inversão do acorde de dominante da dominante com a quinta abaixada (para alguns, uma inversão do acorde de Sexta Francesa). Em uma outra interpretação essa dominante da dominante poderia ter quinta justa, por exemplo.

Assim como Liszt, nos graves Berlioz dobra violoncelos com fagote 1 e contrabaixos com fagote 2. Porém, dando sequência ao que já comentamos sobre o trecho B, ele coloca violas também em uníssono com violoncelos. Além disso, o compositor e tratadista adiciona os tímpanos dando mais impacto para o momento. Ainda convém salientar que a nota do tímpano no compasso 6 não coincide com o baixo do acorde, procedimento que ainda era raro na época de Berlioz (embora haja exemplos peculiares em Mozart e Beethoven, por exemplo),



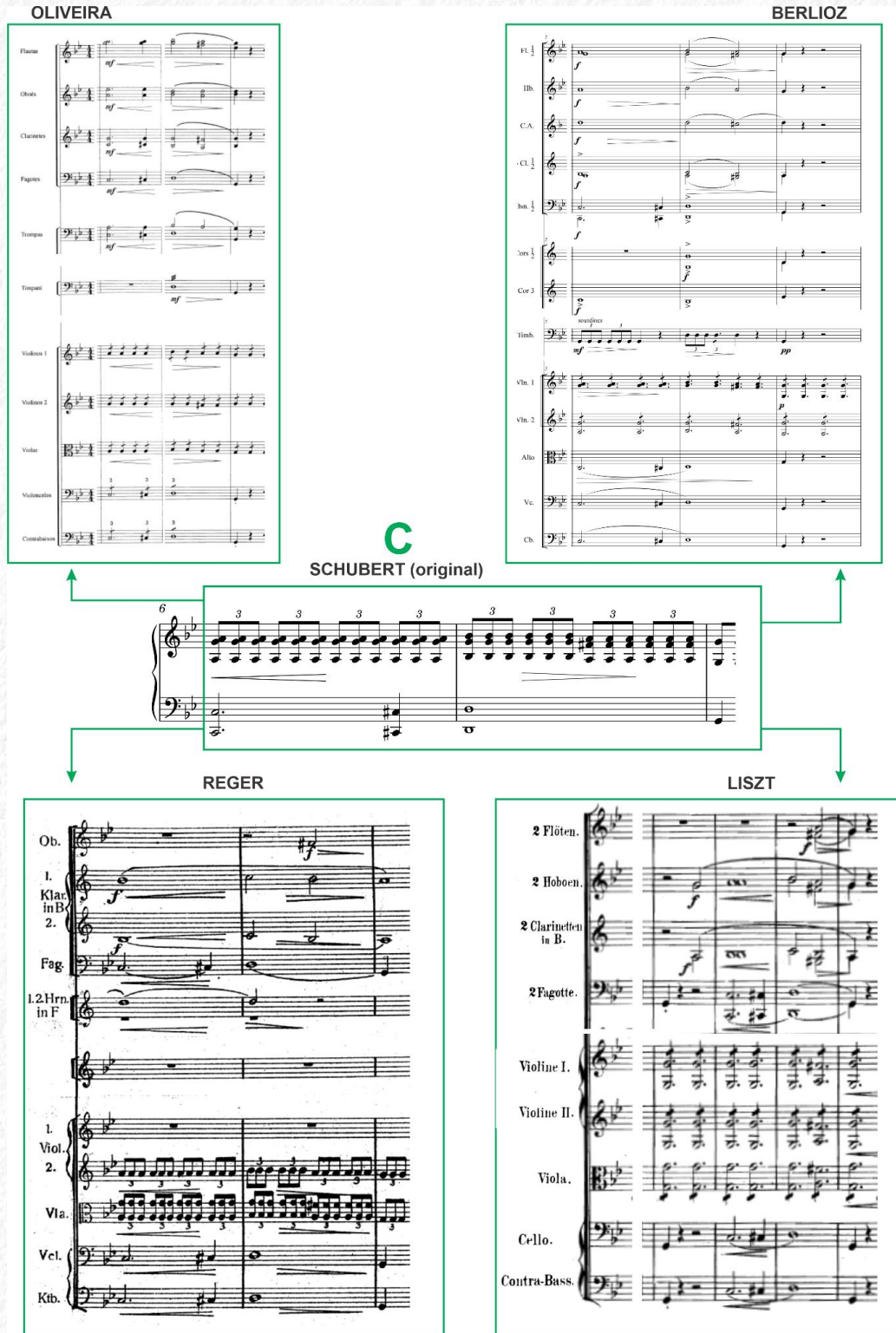
mas ficou mais usual a partir dele que foi responsável pela evolução do emprego do instrumento e de seu desenvolvimento técnico (ADLER, 2002, 445-446).

Oliveira é outro compositor que recorre aos tímpanos nesse trecho C. O compositor português reserva para o compasso 7 sua entrada, coincidindo-o com a nota do baixo (Ré) e utilizando trêmulo, que cria um efeito de menos ataque. Oliveira é o único que emprega dobramentos de oitava acima, o que dá uma clareza e amplitude para o trecho. No compasso 6, o baixo, além de violoncelos, fagotes e contrabaixos, é entregue também à trompa 2 e ao clarinete 2, este uma oitava acima, estabelecendo três registros naquele momento. As flautas em *divisi* dobram as vozes superiores do piano original uma oitava acima enquanto para o oboé 1 foi criada uma nova linha melódica, que, assim como na versão de Berlioz, completa os acordes do compasso 6 com a nota Mi bemol ausente na versão original.

As observações sobre esse trecho C podem ser verificadas na figura 7.



Figura 7 – Trecho C, compassos 6 ao 8, de Erlkönig de Schubert e as quatro versões orquestrais.



OLIVEIRA

Flauta
Oboé
Clarinete
Fagote
Trompa
Tímpani
Violino 1
Violino 2
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

BERLIOZ

Fl. 1
Ob.
Cl. A.
Cl. 1
Bn. 1
Tbn. 1
Cor. 3
Tímpani
Vln. 1
Vln. 2
Alto
Vcl.
Cb.

SCHUBERT (original)

6

REGER

Ob.
1. Klar. in B.
2.
Fag.
1, 2 Hrn. in F.
1. Viol.
2.
Viola.
Vcl.
Ktb.

LISZT

2 Flöten.
2 Hoboen.
2 Clarinetten in B.
2 Fagotte.
Violine I.
Violine II.
Viola.
Cello.
Contra-Bass.



Fonte: Os autores

Conclusão

Os processos de transcrição analisados neste trabalho revelam não apenas variações técnicas ou estilísticas, mas interpretações singulares que funcionam como comentários analíticos e criativos sobre a obra original. Ao investigar as versões orquestrais de *Der Erlkönig*, de Franz Schubert, pudemos observar como diferentes compositores, partindo da mesma fonte, elaboram respostas musicais que, embora diversas, compartilham uma matriz poética. Essa comunhão inicial não impede a diversidade, mas a potencializa, permitindo que cada transcrição se afirme como uma nova obra, marcada por escolhas interpretativas que evidenciam diferentes ênfases, intenções e perspectivas musicais. Assim, mais do que variações sobre uma mesma obra, as transcrições revelam-se como manifestações de uma congenialidade profunda ao mesmo tempo que expõem individualidades e deixam pistas que contribuem na difícil tarefa de rastrear processos criativos.

A abordagem das *ações transcritivas* que estamos desenvolvendo (VASCONCELOS, MAIA, LANNA, 2024) e adotada aqui se mostrou promissora no estudo sistemático de transcrições musicais. Ela pode contribuir como ferramenta para estabelecer diferentes graus de interferência. O estudo comparativo das orquestrações de H. Berlioz, F. Liszt, M. Reger e J.P. Oliveira, ainda que esteja centrado apenas nos oito primeiros compassos, revelou uma gama de possibilidades e soluções que, uma vez identificadas e analisadas, podem substanciar e embasar decisões no campo da criação musical.

Por fim, a escuta dessas versões nos convida, portanto, a revisitar *Der Erlkönig* por múltiplas lentes, ampliando nossa fruição e compreensão da obra original através das transformações que ela inspira.



Referências

ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. 3ed. New York: W.W. Norton & Company, 2003.

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos aires: Ricordi, 1977.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música Contemporânea*. Entrevista realizada por Rossana Dalmonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BERIO, Luciano. *Remembering The Future*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2006.

DEL MAR, Norman. *Anatomy of the Orchestra*. California: University of California Press, 1983.

MACHADO, Simone. Poesia, música, pintura: um jogo dramático. *Guará*. Goiânia, v. 2, n. 1, p. 30-49, jan./jun. 2012.

MURPHY, Howard. *Form in music for listener*. New Jersey: RCA, 1945.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

SZENDY, Peter (org.). *Arrangements-dérangements: la transcription musicale aujourd'hui*. Paris: L'Harmattan/IRCAM, 2016.

TOVEY, Donald F. *The Main Stream of Music and Others Essays*. New York: Oxford University Press, 1979.

VASCONCELOS, Felipe; MAIA, Igor; LANNA, Oiliam. Ações transcritivas: proposta de análise sistemática de transcrições musicais. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*. v. 11, n. 1, 2024.



