



O prefácio de *L'art du chant appliqué au piano* de Sigismond Thalberg (1812–1871): 12 recomendações sobre a prática das transcrições de obras vocais para piano solo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: PERFORMANCE MUSICAL

Juliana Coelho de Mello Menezes
UFRJ – julianacdm@gmail.com

Alberto José Vieira Pacheco
Caravelas-CESEM / UFRJ – apacheco@musica.ufrj.br

Resumo. Este trabalho trata do prefácio do álbum *L'art du chant appliqué au piano* (1853;1862), de Sigismond Thalberg (1812–1871), que inclui 24 transcrições para piano de peças vocais. O prefácio contém 12 recomendações sobre a prática das peças. Esta comunicação apresenta essas recomendações que revelam interessantes possibilidades expressivas para o intérprete do repertório de meados dos oitocentos, tecendo breves reflexões. O embasamento teórico está no campo da interpretação musical historicamente orientada (LAWSON; STOWELL, 2009), que se baseia na pesquisa e reflexão sobre a prática musical do passado, de forma a subsidiar o intérprete do presente. Neste trabalho, bibliografia atual e da época são usadas como suporte para reflexões.

Palavras-chave. Sigismond Thalberg. Piano. Rio de Janeiro. *L'art du chant appliqué au piano*. Práticas interpretativas.

Title. The Preface to *L'Art du Chant Appliqué au Piano* by Sigismond Thalberg (1812–1871): 12 Recommendations on the Practice of Transcriptions on Vocal Pieces for Solo Piano

Abstract. This work deals with the preface of the album *L'art du chant appliqué au piano* (1853;1862), by Sigismond Thalberg (1812–1871), which includes 24 transcriptions of vocal pieces for piano. The preface contains 12 recommendations on the practice of pieces. This communication presents these recommendations that reveal interesting expressive possibilities for the interpreter of the mid-nineteenth century repertoire, making brief reflections. The theoretical basis is in the field of historically oriented musical interpretation (LAWSON; STOWELL, 2009), which is based on the research and reflection on the musical practice of the past, in order to support the interpreter of the present. In this work, current and contemporary bibliography are used as support for reflections.

Keywords. Sigismond Thalberg. Piano. Rio de Janeiro. *L'Art du Chant Appliqué au Piano*. Interpretive Practices.

1. Introdução¹

Sigismond Thalberg (1812–1871) foi um pianista-compositor de ascendência austríaca. Filho ilegítimo do príncipe Moritz Dietrichstein, viveu em sua residência a partir dos 10 anos de idade. Lá iniciou seus estudos musicais e, por mostrar aptidão, aprofundou-se posteriormente. Fez *tournee* por países da Europa a partir de 1830 (WANGERMÉE, 2001), e, obtendo tamanho sucesso, sua reputação foi comparada, em Paris, à de Franz Liszt (1811–1886) (HAMILTON, 2005). Diferente de Liszt, no entanto, Thalberg expandiu suas *tournees*

também para o continente americano. Chegou ao Rio de Janeiro (RJ) em 10 de julho de 1855 (JORNAL..., 1855), onde passou alguns meses, até 15 de dezembro do mesmo ano, conforme noticiado pelo anúncio de seu último concerto público na cidade (THEATROS, 1855). Sua vinda ao Rio de Janeiro, que resultou em concertos públicos e muitos comentários em periódicos, estimula-nos a pesquisar a prática musical desse pianista, que parece ter tido um impacto considerável no meio pianístico na cidade.

Ao pesquisar sobre a atividade musical de Thalberg no Rio de Janeiro, utilizando como fonte principalmente jornais da época, disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, deparamo-nos com diversos anúncios seus de partituras, dentre elas seu álbum *L'art du chant appliqué au piano* (1853; 1862). Um deles se encontra na Figura 1 abaixo, publicado no *Jornal do Commercio*, apenas alguns dias após a chegada de Thalberg ao Rio de Janeiro. Nele, disponibiliza-se à venda partituras de Thalberg, dando destaque ao álbum *L'art du chant appliqué au piano* (literalmente “A Arte do canto aplicada ao piano”), enumerando as 12 peças até então já publicadas, e evidenciando a existência das instruções do compositor, que precedem o álbum, para a interpretação dessas peças. Todas as peças desse álbum são transcrições de peças vocais, na maioria operísticas, para piano solo. Lembremos que a prática da transcrição foi recorrente, tanto em concertos públicos, quanto no ambiente privado, especialmente no século XIX, desde as primeiras décadas na Europa e, no Rio de Janeiro, desde meados do mesmo século.

EM casa de E. e H. Laemmert, rua da Quitanda
 n. 77 se acha á venda uma riquissima colleção de
MUSICAS DE THALBERG
 entre as quaes sobresahe uma das suas
 mais modernas composições op. 70 in-
 titulada.
ARTE DO CANTO
 applicada ao piano, em 12 cadernos, contendo as se-
 guintes maviosas composições de meia difficuldade :
 1, Quatuor dos Puritanos de Bellini ; 2, Tre giorni de
 Pergolèse ; 3, Adelaid de Beethoven ; 4, Aria de igre-
 ja do celebre cantor Stradella ; 5, Lacrymosa e as
 nupcias de Figaro de Mozart ; 6, Dueto de Zelmira
 de Rossini ; 7, Bella adorata de Mercadante ; 8, O
 moleiro e a torrente de Schubert ; 9, O meu thesouro
 de D. João de Mozart ; 10, Còro dos conjurados do
 Crociato de Meyerbeer ; 11, Ballata de Precioza de
 Weber ; 12, Dueto do Freyschutz de Weber. Estas
 composições se achão precedidas de preciosas instruc-
 ções do insigne artista sobre a arte de tocar piano, e
 que revelão aos pianistas os principaes fins que devem
 ter em vista, a simplicidade e a belleza, a arte de
 encantar em lugar de espantar, de tocar menos para
 os olhos e mais para o coração.

Figura 1: Anúncio de partituras de Thalberg, com destaque para *L'art du chant appliqué au piano*, Op. 70.
 Fonte: *Jornal do Commercio*, n. 203b, 25 de julho de 1855, p. 3.

Esse prefácio nos interessa especialmente, pois, como veremos ao longo deste texto, apresenta algumas recomendações que evidenciam características da prática pianística de meados do século XIX, as quais apresentam aspectos diferentes da prática usual dos tempos recentes, como mostram nossas reflexões, baseadas em bibliografia especializada atual e da época. Ou seja, a análise das recomendações de Thalberg para a interpretação de suas transcrições é proveitosa para se compreender a prática pianística e suas características expressivas em meados do século XIX. Como nessa época não havia gravação, toda a fonte para estudo das práticas interpretativas da época é documental e bibliográfica. Com este trabalho, visamos trazer à luz um documento, escrito por um dos mais repercutidos pianistas na sua época, ainda não muito discutido academicamente, que pode ser usado como suporte para interpretações historicamente orientadas. Baseamo-nos, assim, nos preceitos da interpretação musical histórica, a partir de Lawson e Stowell (2009), de forma a nos inspirar

na prática musical do passado, através da pesquisa e reflexão de fontes históricas. Não buscamos atingir uma utópica autenticidade histórica, mas sim uma interpretação viva no presente, que se inspira na prática original do repertório.

De maneira geral, conforme sugerido pelo título do álbum, Thalberg explica que a melodia de origem vocal deve ser a mais valorizada em cada transcrição, criando ao máximo possível a ilusão de prolongar e sustentar os sons, tal como se produz pela própria voz. Questões técnicas e expressivas são tratadas, visando a variedade sonora e destaque à melodia de origem vocal. David Milsom e Neal Peres Da Costa (2014) observam que, na Europa do século XIX, a expressividade musical tinha como um grande parâmetro a voz. Na música instrumental, incluindo o piano, era comum visar a simulação de efeitos expressivos vocais. Martha Elliott (2006) compartilha essa visão, e explica sobre o uso de variadas indicações de dinâmica e de acentuação, que se tornaram usuais nas partituras da época, vocais e instrumentais. Passaram a ser amplamente usadas para clarificar as variedades sonoras de cada nota, uma vez que o *legato* se tornou referência de articulação, principalmente na música vocal italiana. Mostra que os instrumentistas pensavam o fraseado musical como se fosse para a realização na voz, e como se houvesse palavras a serem cantadas. Vemos, por meio do álbum aqui abordado, que Thalberg está inserido nessa prática musical.

2. *L'art du chant appliqué au piano* e as recomendações de Thalberg

L'art du chant appliqué au piano contém um total de 24 transcrições de peças vocais para piano solo, divididas em 4 séries de 6 peças cada. As duas primeiras séries foram publicadas em 1853, e as outras duas séries por volta de 1862–63. Encontramos edições no sítio do IMSLP, sendo que apenas alguns dos extratos do álbum publicados nessa biblioteca apresentam o prefácio. As edições da 1ª série do álbum pela Breitkopf & Härtel ([1853a?]) e pela Schott ([1853b?]) apresentam prefácio bilíngue, em francês e em alemão. A edição 2ª série pela Breitkopf & Härtel (1853) apresenta prefácio em alemão. A edição da 3ª série pela Heugel (1862) apresenta prefácio em francês, e será esta que utilizaremos como fonte para o presente trabalho (THALBERG, 1853).² No todo, tivemos acesso às partituras das primeiras três séries completas (peças n. 1–6, 7–12 e 13–18) e a 2 partituras da quarta série (peças n. 19 e 24).

Cada peça desse álbum vem com a indicação de *transcription*, ou seja, transcrição. Na primeira peça de cada parte, por exemplo, vem escrito “*1^{re} transcription*” (1ª transcrição), essa inscrição em francês assim se encontra tanto na edição com prefácio em

francês quanto naquela com prefácio em alemão. Analisando as transcrições, percebemos que elas parecem ser mais literais, ou seja, seguem cada compasso da peça vocal em que ela se baseia. De acordo com Paul Thom (2007), uma característica da transcrição literal é justamente essa, seguir cada compasso da peça em que ela se baseia. Isto é, do início ao fim, todos os compassos da peça transcrita estão representados na transcrição, sem haver inserção de material entre dois compassos. Lembremos, no entanto, que em uma transcrição, devido ao idiomatismo do instrumento, não é sempre possível transcrever todas as camadas ou todos os materiais musicais da peça original. A transcrição literal é diferente de uma paráfrase (*paraphrase*), pois esta não segue cada compasso da peça originária, podendo haver materiais intercalados ou cortes. Nessa categoria se incluem as fantasias, reminiscências, ilustrações, entre outras. Por exemplo, pode-se criar uma fantasia para piano utilizando-se temas selecionados de toda uma ópera. Nesse caso, por certo, não estariam representados todos os compassos ininterruptamente da ópera nessa fantasia. De qualquer forma, essa explicação visa uma compreensão geral de diferenças entre transcrições literais e paráfrases. Não objetivamos classificar as peças de Thalberg no presente texto.

As recomendações de Thalberg, expressas no prefácio do álbum, tratam de questões técnicas e expressivas. No entanto, mesmo ao abordar aspectos técnicos, por exemplo a flexibilidade de pulso, ele descreve um objetivo sonoro para tal. Abaixo, apresentaremos as 12 recomendações para a preparação e interpretação das suas transcrições de ópera para piano solo:

- 1) O pianista deve desfazer de toda rigidez, havendo flexibilidade e inflexões diversas nos antebraços, punhos e dedos, assim como a voz de um cantor hábil, de modo a produzir boa sonoridade e variedade na produção do som;
- 2) O toque do pianista deve se adaptar ao tipo de melodia vocal, alterando a sonoridade. “Nos cantos largos, nobres, dramáticos, é necessário [...] demandar muito do instrumento e produzir todo o som que ele pode dar [...]. Nos cantos simples, doces e graciosos, é necessário de algum modo **sovar** o teclado, **pressionar apoiando** com uma mão desossada e com dedos de veludo; os toques, nesse caso, devem ser sobretudo **sentidos**, não **batidos**” (THALBERG, 1862, n.p., grifo do autor);³
- 3) “A parte do canto deve estar *sempre* clara e distintamente articulada, e se destacar tão claramente quanto uma bela voz humana sobre um

acompanhamento de orquestra muito suave” (THALBERG, 1862, n.p.)⁴. Aqui ele informa que, de modo a facilitar a leitura, as notas do canto serão grafadas em fonte maior do que as demais. As indicações de *piano* (*p*) ou *pianissimo* (*pp*) para o canto devem ser tomadas relativamente, pois ele não deve nunca deixar de se destacar;

- 4) “Os acompanhamentos devem ser suavizados de maneira que se ouça mais ainda a harmonia completa dos acordes do que cada um dos sons que os compõem” (THALBERG, 1862, n.p.);⁵
- 5) “Em uma melodia lenta, escrita em notas de longa duração, é de bom efeito, sobretudo no primeiro tempo de cada compasso ou no compasso de cada período de frase, atacar o canto depois do baixo, mas somente com um atraso quase imperceptível” (THALBERG, 1862, n.p.);⁶
- 6) A menos que haja indicações contrárias, é necessário executar as notas do canto ao piano com seu valor absoluto. “É necessário, para isso, usar quase constantemente dedilhados de substituição” (THALBERG, 1862, n.p.)⁷, especialmente quando tocamos a várias vozes. O estudo lento e consciente de fugas é essencial para aprender a conduzir corretamente as vozes simultâneas;
- 7) O pianista deve observar todos os signos de nuances expressivas da partitura, assim como o dedilhado. As indicações expressivas têm o objetivo de colorir a execução, trazendo variedade, efeitos e contrastes sonoros. Explica a diferença de execução, por exemplo, entre o *marcato*, *portato* com *staccato*, e ligadura de expressão com *staccato*. Além disso, “acordes que possuem o canto na nota superior devem sempre ser arpejados, mas **bem apertados**, quase **em bloco**, e a nota do canto mais apoiada que as outras notas do acorde” (THALBERG, 1862, n.p.);⁸
- 8) Os dois pedais (da direita e *una corda*) devem ser usados de acordo com a situação, juntos ou separados, para sustentar uma mesma harmonia, ou “produzir, pelos seus usos cuidadosos, a ilusão de sons prolongados e com aumento de intensidade. Frequentemente, para esses efeitos específicos, é necessário os empregar apenas após o ataque de notas longas do canto” (THALBERG, 1862, n.p.).⁹

- 9) Como os andamentos têm relação com o caráter e o espírito de uma peça musical, deve-se executá-los de acordo com a indicação do metrônomo, exceto em trechos com *ritardando* ou *accelerando*.
- 10) “É muito mais difícil do que se pensa não correr e não tocar rápido” (THALBERG, 1862, n.p.).¹⁰ Tocar rápido demais é um grave defeito, e isso não deve ser feito por se acreditar ser maneira de exibir agilidade de dedos. Há peças, como fugas a 3 ou 4 vozes, que requerem mais habilidades do que certas peças de piano mais brilhantes e mais rápidas.
- 11) Haveria muito a se dizer sobre a sonoridade e a qualidade do som a se produzir ao piano, no entanto o espaço é limitado. “Uma recomendação é trazer uma grande sobriedade nos movimentos do corpo e uma grande tranquilidade nos braços e mãos, nunca atacar o teclado de muito alto, escutar-se bastante enquanto toca, interrogar-se, mostrar-se severo por si mesmo, durante a execução, e aprender a se avaliar” (THALBERG, 1862, n.p.).¹¹
- 12) “O melhor conselho que poderíamos dar às pessoas que se ocupam seriamente do piano, é aprender, estudar e comentar a bela arte do canto” (THALBERG, 1862, n.p.).¹² Assim, deve-se sempre, desde o início dos estudos de piano, ouvir os grandes artistas, principalmente os cantores, mas também os instrumentistas. O próprio Thalberg estudou canto por cinco anos com um célebre professor da escola de canto italiana.¹³

3. Algumas reflexões a partir das recomendações de Thalberg

A partir das 12 recomendações apresentadas acima, teceremos algumas reflexões sobre a prática do repertório sugerida por ele. De maneira geral, percebemos que Thalberg anseia a realização da expressão vocal ao piano, recomendando sempre variedade sonora e o conhecimento, por parte do pianista, de características do canto.¹⁴

De acordo com a recomendação n. 2, o pianista deve variar seu toque de acordo com o tipo de canto transcrito. Vemos que, para isso, o primeiro passo é o pianista pesquisar sobre a peça vocal em que se baseou a transcrição. Precisa investigar se o canto é mais “dramático”, ou mais “doce e gracioso”, e, após, experimentar as sonoridades diversas no instrumento, escolhendo uma que mais se assemelhe à expressão vocal.

Essa variedade sonora que o pianista deve buscar ser capaz de produzir ao piano é expressa por Thalberg como essencial em sua recomendação n. 1. Ele atribui um aspecto técnico-mecânico para a realização de belos e variados sons: a ausência de rigidez nos antebraços, pulsos e dedos. Essa rigidez seria, como explicado por Cláudio Richerme (2019), uma contração muscular excessiva, ou seja, além da necessária para a realização de determinado movimento. Esse autor (p. 191) ainda tem uma hipótese para o que seria, mecanicamente, a chamada “flexibilidade de pulso”, explicando profundamente sua realização para quem deseja se aprofundar no assunto. Todas essas nuances da execução mecânica favorecem maior controle do teclado e, conseqüentemente, melhor controle e maior nuance de sonoridades.

Enquanto a recomendação n. 3 reforça a ideia de se destacar sempre a melodia oriunda do canto, abordando inclusive a questão visual do tamanho da fonte das notas vocais, facilitando a leitura da partitura pelo pianista, a recomendação n. 4 trata mais especificamente do acompanhamento. Nessa, Thalberg demonstra que não pretende criar melodias secundárias no acompanhamento orquestral em acordes, tratando-se principalmente de melodia acompanhada. Pensamos que essa sugestão seja dada, também, em relação com o tipo de repertório que Thalberg transcreveu nesse álbum. Por outro lado, devemos alertar que, em algumas óperas, a parte orquestral pode realizar melodias secundárias, que poderiam ser desejáveis de se escutar em uma transcrição para piano. Por exemplo, tratamos disso em nossa dissertação (MENEZES, 2017), ao investigar a transcrição de Liszt sobre o *Liebestod* de *Tristão e Isolda* de Wagner.

A recomendação n. 5 já trata de uma prática não mais usual em tempos modernos, que é o desencontro, proposital, entre melodia e acompanhamento. Thalberg propõe o sutil atraso da melodia, principalmente no início de cada período de frase ou compasso. Vemos relação entre isso e o *rubato* melódico, caracterizado pela manutenção do pulso e do ritmo do acompanhamento, enquanto a melodia é sutilmente deslocada, de maneira mais uniforme ou mais livre e sutilmente (ROSENBLUM, 1988). Howard Ferguson (2006) aponta que o *rubato* melódico é um tipo de expressividade vocal, mais aceito em peças lentas. Isso reforça que esse recurso expressivo poderia ser usado em parte das transcrições de Thalberg. Um trabalho sobre a prática vocal do século XIX que aborda o *rubato* melódico é o de Manuel Garcia II (1847, p. 22–25). Sua descrição de *tempo rubato* corresponde ao que chamamos de *tempo rubato* do tipo melódico. Segundo ele, seu uso interrompe a monotonia e favorece os ímpetus de paixão, mas somente quando usado com discernimento, para não “atormentar” a melodia.

Essa prática de *rubato* melódico, no entanto, não é mais usual, como nos confirma João Miguel Freire (2017), ao mostrar a fala do pianista Berman, por exemplo, que considera que essa forma de tocar “com a permanência de uma linha ininterrupta no acompanhamento, enquanto a melodia sofre variações temporais [...] pode soar um pouco afetada para o ouvido moderno”. Assim, o prefácio de *L’art du chant appliqué au piano* seria mais uma evidência de uma prática musical diferente no século XIX das dos dias atuais. Um desafio ao pianista atual é pensar em utilizações para o *rubato* melódico, ou para o sutil atraso de notas melódicas em inícios de frases, de maneira que o público consiga apreciar, sem que haja uma rejeição imediata.

Em consonância à recomendação n. 5 abordada acima, na recomendação n. 7, Thalberg sugere que a nota melódica também tenha um sutil atraso quando ela integra um acorde, sendo a nota mais aguda. Como ele diz, a realização do acorde deve ser sempre arpejada, de maneira “bem apertada”, ou seja, um arpejo muito rápido. Dessa maneira, o canto se destacaria mais, mesmo sendo tocado um pouco mais forte, por soar logo após as outras notas mais graves. Encontramos exemplos em peças desse álbum em que há indicação de acorde arpejado já na partitura, como na Figura 2 abaixo, retirada da transcrição n. 3 da série 1, *Adelaide de Beethoven*, que apresenta os c. 103–105. Cotejamos com a partitura da canção de Beethoven, e as notas em fonte maior (indicadas pela seta em vermelho) de fato correspondem à da melodia vocal. Seguindo a recomendação de Thalberg, esses acordes devem ser realizados em arpejos bem rápidos, quase em blocos, de maneira que a nota mais aguda soe após o baixo e as outras notas de cada acorde. Além disso, a nota melódica deve ser um pouco mais apoiada. O intérprete ainda deve ter atenção às indicações de dinâmica presentes nessa partitura, e das ligaduras de expressão.



Figura 2: Thalberg ([1853b?]). *Adelaide de Beethoven*. (*L’art du chant*, Op. 70, série 1, n. 3). c. 103–105. Acréscimo da seta em vermelho por nós. Fonte: IMSLP.

A recomendação n. 10 revela que Thalberg se preocupa com a precisão e o estilo das peças. O intérprete não deve pensar em exhibir sua ótima agilidade de dedos durante a performance, mas em realizar uma peça ressaltando seus materiais musicais e correção de estilo. Essa recomendação tem relação, por exemplo, com a recomendação n. 11, em que sugere não manter as mãos e dedos muito distantes do teclado logo antes de tocar alguma nota. Segundo Richerme (2019), a proximidade dos dedos em relação às teclas facilita consideravelmente o controle do abaixamento das teclas. E é justamente a maneira como o pianista abaixa as teclas que influencia na qualidade do som. Assim, não atacar o teclado de grande altura possibilita ao pianista a execução de um som com qualidade conforme sua intenção prévia, com planejamento.

A recomendação n. 12 resume a intenção de Thalberg de que os pianistas conheçam o canto e sua expressividade a fundo. Se possível, sendo capazes de produzir, em suas próprias vozes, o fraseado vocal.

4. Considerações finais

Neste trabalho, apresentamos o prefácio do álbum *L'art du chant appliqué au piano*, de Thalberg, que apresenta 12 recomendações para a prática desse repertório. Esse álbum se torna, assim, um documento que evidencia a prática musical pianística de meados do século XIX, quando foi escrito. Utilizando-se como referencial as ideias da interpretação histórica da música a partir de Lawson e Stowell (2009), pensamos que o estudo de fontes primárias, como livros e tratados da época possibilitam o conhecimento e a reflexão sobre a prática musical da época. Intérpretes podem se basear nessas reflexões para a construção de suas próprias performances historicamente orientadas, ou inspiradas. Ressalvamos que, não idealizamos a realização de uma reprodução do passado, o que seria impossível, mas construir uma interpretação viva no presente.

No presente trabalho, fizemos algumas reflexões apenas, dentre as que mais nos chamaram à atenção. Principalmente as recomendações n. 5 e 7 tratam de práticas diferentes, que não são mais usuais em tempos modernos, principalmente em relação ao intencional desencontro (por atraso) entre melodia e demais camadas de materiais musicais escritos para realização simultânea. Provocou-nos reflexões sobre a prática do *rubato* melódico, que verificamos ter sido prática ainda no século XIX, principalmente em relação ao repertório vocal. Neste momento, um dos nossos maiores desafios interpretativos é justamente encontrar uma maneira de utilizar essas práticas de *rubato* sem ferir a sensibilidade do ouvinte moderno,

o que experimentaremos primeiramente através da prática do repertório em concertos comentados. Reservamos para trabalhos futuros os resultados dessa experimentação.

Por fim, este trabalho contribui apresentando um documento histórico, que constitui mais uma fonte para a pesquisa na área de práticas interpretativas em Música, trazendo reflexões que podem contribuir com a construção de novas interpretações do repertório pianístico do século XIX.

Referências

- ELLIOTT, Martha. *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. New Haven and London: Yale University Press, 2006.
- FERGUSON, Howard. *La interpretación de los instrumentos de teclado: del siglo XIV al XIX*. Publicado originalmente en inglés por Oxford University Press en 1975. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- FREIRE, João Miguel Bellard. Tempo musical e regularidade — Um estudo sobre o rubato. In: VII Simpósio Internacional de Musicologia, 7, 2017, Goiânia. *Anais...* Goiânia: [s.n.], 2017. p. 464–476. Disponível em: <https://12ade8b3-78d2-4307-baea-afc6d8bf74e6.filesusr.com/ugd/7475e9_de9a8684d0f649bfb02222bce93a36ea.pdf>. Acesso em: 4 maio 2021.
- GARCIA, Manuel. *École de Garcia*. Première partie, deuxième édition. Seconde partie, première édition. Paris: Chez l'auteur, Troupenas, 1847.
- HAMILTON, Kenneth Lawrie. Liszt's early and Weimar piano Works. In: _____ (Ed.). *The Cambridge Companion to Liszt*. New York: Cambridge University Press, 2005. Cap. 4.
- HAMILTON, Kenneth Lawrie. *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. New York: Oxford University Press, 2008.
- JORNAL do Commercio. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano XXX, n. 189, 10 de julho de 1855, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_04/8759 Acesso em: 20 jun. 2020.
- LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música: Una introducción*. Traducción de Luis Gago. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- MENEZES, Juliana Coelho de Mello. *A expressão vocal e orquestral na transcrição operística de Liszt para piano solo*. Rio de Janeiro, 2017. 190 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- MILSON, David ; COSTA, Neal Peres Da. Expressiveness in Historical Perspective: Nineteenth-Century Ideals and Practices. In: FABIAN, Dorottya; TIMMERS, Renee; SCHUBERT, Emery (Eds.). *Expressiveness in Music Performance*. Chap. 5, p. 80–97. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- RICHERME, Cláudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: Musimed Editora, 2019.
- ROSENBLUM, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

THALBERG, S. *L'art du chant appliqué au piano*, 2^{me} série, Op. 70, prefácio em alemão. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1853]. Partitura.

THALBERG, S. *L'art du chant appliqué au piano*: n. 1 Quatuor de I Puritani de Bellini, n. 5 Lacrimosa, tiré du Requiem de Mozart - Duo de Noces de Figaro, opéra de Mozart; 1^{re} série, Op. 70, prefácio em francês e alemão, piano solo. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1853?a]. Partitura.

THALBERG, S. *L'art du chant appliqué au piano*: n. 2 Tre giorni, air de Pergolesi, n. 3 Adelaïde de Beethoven, n. 4 Air d'église du célèbre chanteur Stradella, n. 6 Perché mi guardi e piangi, duetto da Zelmira de Rossini; 1^{re} série, Op. 70, prefácio em francês e alemão, piano solo. Mainz: Schott, [1853?b]. Partitura.

THALBERG, S. *L'art du chant appliqué au piano*: n. 13 Sérénade de 'Le barbier de Séville', n. 14 Duo de La flûte enchantée de Mozart, n. 15 Barcarolle de Gianni di Calais de Donizetti, n. 16 Trio des Masques et Duetto La ci darem la mano, de Don Juan de Mozart, n. 17 Sérénade de L'amant jaloux de Grétry, n. 18 Romance du Saule d' Othello de Rossini; 3^e série, Op. 70; prefácio em francês, piano solo. Paris: Heugel, [1862]. Partitura.

THEATROS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano XXX, n. 341, p. 4, 13 dez. 1855. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/15497 Acesso em: 5 nov. 2017.

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

WANGERMÉE, Robert. Thalberg, Sigismond. GROVE Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27766> Acesso em: 18 mar. 2019.

Notas

¹ O presente trabalho resulta de nossa pesquisa de doutoramento em andamento.

² Das edições encontradas, essa é a única que apresenta 12 recomendações numeradas. A diferença é que, nas outras, com apenas 11, um dos parágrafos (o que seria a recomendação n. 9) não está numerado.

³ “Dans les chants larges, nobles, dramatiques, il faut [...] beaucoup demander à l'instrument et en tirer tout le son qu'il peut donner [...]. Dans les chant simples, doux et gracieux, il faut en quelque sorte **pétrir** le clavier, le **fouler** avec une main désossée et des doigts de velours; les touches, dans ce cas, doivent être plutôt **senties** que **frappées**” (THALBERG, 1862, n.p., grifo do autor). Daqui em diante, o grifo será sempre do autor, a menos que especificado.

⁴ “La partie chantante devra *toujours* être clairement et distinctement articulée, et ressortir aussi tranchée qu'une belle voix humaine sur un accompagnement d'orchestre très-doux” (THALBERG, 1862, n.p.).

⁵ “Les accompagnements devront être adoucis de manière qu'on entende plus encore l'harmonie entière des accords que chacun des sons qui les composent” (THALBERG, 1862, n.p.).

⁶ “Dans une mélodie lente, écrite en notes de longue durée, il est d'un bon effet, surtout au premier temps de chaque mesure ou en commençant chaque période de phrase, d'attaquer le chant après la basse, mais seulement avec un retard presque imperceptible” (THALBERG, 1862, n.p.).

⁷ “Il faut, pour cela, presque constamment faire usage de doigts de substitution” (THALBERG, 1862, n.p.).

⁸ “Les accords qui porteront un chant à la note supérieure devront toujours s'arpéger, mais **très-serrés**, presque **plaqués**, et la note de chant plus appuyée que les autres notes de l'accord” (THABERG, 1862, n.p.).

⁹ “[...] produire, par leur emploi judicieux, l'illusion des sons prolongés et enflés. Souvent, pour ces effets particuliers, il ne faut les employer qu'après des longues notes de chant” (THALBERG, 1862, n.p.).

¹⁰ “Il est beaucoup plus difficile qu'on ne pense de ne pas se presser et de ne pas jouer vite” (THALBERG, 1862, n.p.).

¹¹ “Une recommandation [...] c’est d’apporter une grande sobriété dans les mouvements du corps et une grande tranquillité de bras et de mains, de ne jamais attaquer le clavier de trop haut, de s’écouter beaucoup en jouant, de s’interroger, de se montrer sévère pour soi-même, en exécutant, et d’apprendre à se juger” (THALBERG, 1862, n.p.).

¹² “Le meilleur conseil que nous puissions donner aux personnes qui s’occupent sérieusement du piano, c’est d’apprendre, d’étudier et de commenter le bel art du chant” (THALBERG, 1862, n.p.).

¹³ Seu professor de canto foi Manuel Garcia II (HAMILTON, 2008).

¹⁴ Em dissertação de mestrado (MENEZES, 2017), pesquisamos a fundo sobre a realização ao piano da expressão vocal e orquestral, tendo como base a transcrição operística de Liszt (1811–1886) para piano solo. Esse trabalho, com uma abordagem por um viés diferente, mostrou como aspectos musicais das partituras de transcrição de Liszt possibilitam, e até mesmo sugerem, a realização ao piano da expressão vocal e orquestral, se for da intenção do intérprete.