

Músicas de rock recriadas para piano solo: interpretação e criação de arranjos de concerto

Menan Medeiros Duwe
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
menan.md@gmail.com

Catarina Leite Domenici
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
catarinadomenici@gmail.com

Resumo: Este texto apresenta resultados parciais de uma Pesquisa Artística conduzida através da construção de um repertório de músicas de rock para piano solo apresentado no terceiro recital de doutorado em Práticas Interpretativas. A pesquisa foi motivada pela busca de uma síntese entre as manifestações artísticas do rock, da música de concerto e do jazz, que caracterizam a identidade do pianista pesquisador. Após um levantamento preliminar de arranjos de rock realizados por pianistas, identificamos abordagens criativas e selecionamos um repertório a ser estudado com intersecções envolvendo o rock, a música de concerto e o jazz. Optamos por combinar a interpretação de arranjos realizados por pianistas consagrados da música de concerto e do jazz com a criação de arranjos novos, a fim de obter uma perspectiva ampliada. Nesse contexto, discutimos conceitos de arranjo e transcrição, dentro do campo temático proposto por Burkholder, denominado "usos de música pré-existente" ou "empréstimo musical". Neste artigo, examinamos características de um arranjo de cada pianista incluído no repertório: *Variações sobre Light My Fire* de Friedrich Gulda, *Paranoid Android* de Christopher O'Riley e *Things Behind the Sun* de Brad Mehldau. Por fim, discutimos um dos arranjos criados pelo pesquisador durante o processo, sobre a canção *Smoke on the Water*.

Palavras-chave: arranjo de rock para piano solo, criação com material pré-existente, empréstimo musical, Pesquisa Artística, intersecções entre gêneros musicais.

Rock songs recreated for solo piano: interpretation and creation of concert arrangements

Abstract: This text presents partial results of an Artistic Research conducted through the construction of a repertoire of rock music for solo piano presented in the third doctoral recital in Interpretative Practices. The research was motivated by the search for a synthesis between artistic expressions of rock, classical music, and jazz, which characterize the identity of the researching pianist. After a preliminary survey of rock arrangements performed by pianists, we identified creative approaches and selected a repertoire to be studied with intersections involving rock, classical music, and jazz. We chose to combine the interpretation of arrangements created by renowned pianists in the fields of classical music and jazz with the creation of new arrangements to gain a broader perspective. In this article, we examine the characteristics of an arrangement by each pianist included in the repertoire: Friedrich Gulda's *Variations on Light My Fire*, Christopher O'Riley's *Paranoid Android*, and Brad Mehldau's *Things Behind the Sun*. Finally, we discuss one of the arrangements created by the researcher during the process, for the song *Smoke on the Water*.

Keywords: rock arrangement for solo piano, creation with pre-existing material, musical borrowing, Artistic Research, intersections between musical genres.

Introdução

Este texto apresenta resultados parciais da Pesquisa Artística na qual busquei compreender como músicas de rock podem ser recriadas a fim de construir um repertório para o terceiro recital do meu curso de doutorado em Práticas Interpretativas (Piano). Concentrei-me na ideia de arranjo, em que a música recriada ainda é considerada uma versão da original, mas pode apresentar variações criativas importantes.

Foi escolhida a estratégia de elaborar um experimento artístico (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014) que pudesse ser conduzido através da performance e da criação de um repertório

de arranjos de rock. Dessa forma, buscou-se expandir o conhecimento sobre a tradição de pianistas arranjadores, a conceituação dos termos arranjo e transcrição, e os procedimentos criativos utilizados pelos pianistas arranjadores. Elegemos como modelo arranjos realizados por pianistas de referência na música de concerto e no jazz, o que permitiu a ampliação da compreensão das estratégias criativas utilizadas à luz da expertise instrumental e do domínio do repertório de cada pianista em sua área de atuação. Na pesquisa, isso proporcionou uma abordagem ampliada, somando a análise dos modelos com a experiência prática de criar novos arranjos.

Essa pesquisa surgiu na busca por construir uma identidade musical que contemple uma dupla interseção: 1) entre a performance a composição; 2) entre o rock, a música concerto e o jazz. Trago o rock para essa investigação por ser uma influência pessoal e uma parte importante da minha identidade musical que até agora tinha muito pouco espaço na minha prática como pianista. Por isso, esse gênero musical está no centro desta busca por conhecer mais sobre maneiras de recriá-lo como peça para piano solo, podendo ser apresentado em recitais e outros espaços. Assim, nos colocamos em consonância com a demanda contemporânea por um repertório mais inclusivo na música de concerto, buscando um contato maior com o público e tencionando que nossas reflexões possam informar e inspirar instrumentistas a recriar músicas que os instigam e estimulam, como uma forma relevante de expressão e conexão com o mundo.

Arranjo e Empréstimo Musical

Pianistas que tocam canções de rock em versões de piano solo estão selecionando uma música que já existe e transportando-a para os sons e recursos específicos do seu instrumento, sintetizando e transformando a expressão de um grupo de rock através de processos criativos que vão resultar em um *arranjo* ou *transcrição* da música original. Para esse tipo de processo criativo, Burkholder (2021) propõe o conceito “usos de música pré-existente” nos permitindo imaginar um contínuo: com a performance de uma música em uma ponta e a composição que reutiliza uma música pré-existente em outra, no qual o arranjo se situa entre eles. O arranjo se estabelece diferentemente de uma performance ao ser fixado de alguma forma, podendo ter as suas próprias performances, e se difere da composição ao passo que é visto como uma versão de uma música e não uma nova. Contudo, sendo um contínuo, existem zonas de fronteira em que, de um lado, uma performance pode variar o modelo a tal ponto que passa ser vista como um novo arranjo, e, por outro lado, um arranjo que emprega muitos elementos originais pode ser considerado uma nova composição com materiais emprestados. Em todo caso, essas definições dependerão dos tipos de novidades que determinada cultura espera que sejam trazidas na performance e de suas próprias concepções sobre autoria.

O termo transcrição, de forma geral, implica na mudança de meio. Quando visto como um tipo de arranjo, tem como características a transferência do meio instrumental e algum tipo de busca por preservar os elementos da composição original. Muitas vezes esse segundo aspecto é enfatizado ao se falar de uma transcrição literal, como uma transferência direta de uma escrita para outra (como da grade orquestral para as duas pautas do piano), mas essa é uma forma superficial de descrever processos de transcrição, pois normalmente envolvem muitas escolhas, adaptações e criatividade. Além disso, o entendimento de transferência também diz respeito ao registro que os músicos fazem dos sons ao transcrever uma música, ou seja, a transferência do meio sonoro, normalmente uma gravação, para o meio escrito (ou o registro na memória sem escrever).

A ideia de utilizar músicas que já existem na criação de novas têm importância na história da música muito maior do que estamos acostumados a pensar, uma vez que somos influenciados pelos conceitos de originalidade, inovação e individualidade que dominaram o discurso sobre criação a partir do século XIX. Além disso, compreende uma gama variada de estratégias, como citação, paráfrase, *cantus-firmus*, variações, modelagem, adição (vozes,

acompanhamento, etc.), medley, quodlibet, colagem, entre outros, dentre os quais o arranjo é também uma das estratégias. Em todos os períodos temos músicos utilizando músicas pré-existentes, o que, em muitas situações, deu origem a formas musicais tais como tema e variações. Isso impulsionou Burkholder (1994) a propor uma visão mais integrada que contemplasse o desenvolvimento histórico das práticas e procedimentos, escolhendo o conceito “musical borrowing” (empréstimo musical) para nomear o que ele defendeu que deveria ser um campo de estudo musical para abarcar os diversos “usos de música pré-existente”.

Nesta pesquisa, foi realizada uma revisão do estudo das práticas de uso de música pré-existente realizado por Burkholder (2001) para entender melhor o desenvolvimento e a importância dessas práticas ao longo da história. Na perspectiva deste panorama, considerou-se que três estágios gerais podem ajudar na compreensão dos tipos de uso de música pré-existente no decorrer da história. No primeiro estágio (aprox. até 1300), a música existente é vista como uma reserva comum a ser retrabalhada para um fim específico, sendo a propriedade sobre uma música relacionada ao seu uso. No segundo estágio (aprox. 1300-1800) emergem noções claras de autoria sobre peças musicais, mas o foco está na habilidade de manipulação apropriada das fontes musicais, sejam originais ou não. No terceiro estágio (aprox. a partir de 1800) emergem as noções de autoria, propriedade e originalidade que nos são familiares hoje.

Pianistas arranjadores

No século XIX, diversos tipos de empréstimo musical faziam parte da prática corrente (BURKHOLDER, 2001), na qual arranjos e transcrições de temas de ópera e canções eram peças centrais nos programas de pianistas profissionais entre 1830-70. Essas peças de caráter virtuosístico utilizavam um ou mais temas estilizados em seções, recebendo títulos como fantasia, paráfrase, capricho, potporri, souvenir e reminiscências. Os maiores expoentes dessa prática foram os pianistas Franz Liszt (1811-86) e Sigismond Thalberg (1812-71), sendo que ela também foi adotada por outros compositores como Carl Czerny (1791-1857), Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), Henri Herz (1803-88), Theodor Döhler (1814-56) e Karl Tausig (1841-71) (SUTTONI, 2002). Além disso, a criação de transcrições para piano contribuiu para fortalecer o meio cultural tornando acessível a difusão de obras orquestrais e fomentando o aprendizado entre gerações (ROBERGE, 1993).

Liszt, como figura bastante proeminente na criação de arranjos para piano, atuou tanto em recriações que desenvolvem o modelo, quanto em recriações idealizados como fiéis ao original. Ele escreveu mais partituras recriando composições de outros músicos do que composições originais (FRIEDHEIM, 1962), transmitindo a sua própria interpretação pianística de diversas obras musicais, mesmo quanto tentou reproduzi-las o mais fielmente possível em seu instrumento. Em arranjos como os das Sinfonias de Beethoven, Liszt se via aplicando um escrupuloso método sem precedentes ao seguir a orquestra passo a passo, como se estivesse “traduzindo um texto sagrado”, perseguindo o objetivo de capturar o som orquestral, em suas nuances, detalhes e “multiplicidade de combinações instrumentais e rítmicas”. O que pode parecer contraditório é que essa busca mobiliza soluções criativas e novas formas de manipulação do instrumento que divergem de uma transcrição literal, ou seja, a fidelidade ao som ou a sua interpretação daquela obra revela uma interconexão entre fidelidade e criatividade (KIM, 2019).

A prática da criação de arranjos por pianistas saiu do gosto na virada do século XX com a consolidação do Conceito de Obra Musical¹, que traz consigo a separação rígida entre a composição e a interpretação, e o estabelecimento de um cânone de performance de clássicos².

No século XX, a criação de arranjos ao piano foi uma prática difundida em diversos estilos de música popular, muito especialmente no jazz e diversos gêneros de música brasileira.

¹ Ver *The Imaginary Museum of Musical Works* (GOEHR, 1992).

² Ver *The History of Musical Canon* (WEBER, 1999).

No entanto, a nossa revisão, embora resumida nesta comunicação, nos permitiu ver que é uma prática tradicional que corresponde a uma importante instância criativa / interpretativa. Manipular músicas recriando-as ao piano pode ser uma necessidade cultural associada às capacidades desse instrumento, assim como uma forma de interagir artisticamente com o mundo, ressignificando manifestações musicais através do seu reuso. Vemos o arranjo como uma postura interpretativa diante do ambiente multicultural atual apoiado na conectividade e sendo uma forma de interagir com as culturas que influenciam o artista.

Arranjos de rock para piano

Para montar um repertório de piano baseado em músicas de rock fizemos um levantamento de pianistas que interpretam seus próprios arranjos. A partir da produção de doze pianistas³, consideramos que há três tipos principais de abordagem criativa. A primeira é a ideia de cover voltado para o fã de rock, em que a fidelidade à versão original da música tende a restringir o arranjo aos elementos melódicos, rítmicos e harmônicos que estão presentes naquela versão, embora possam usar soluções de escrita pianística muito criativas e virtuosísticas. A segunda abordagem propõe uma intersecção entre elementos da música clássica e do rock, onde o tratamento da canção arranjada é influenciado pela expertise no repertório da música de concerto dos pianistas arranjadores. Dessa forma, características da versão original são transformadas, seja através da utilização de uma forma clássica como tema e variações no caso de Friedrich Gulda, seja através da utilização de gestos do repertório pianístico canônico, gerando um arranjo que dialoga ao mesmo tempo com o público do rock e da música de concerto. A terceira abordagem diz respeito à utilização de recursos criativos da tradição do jazz para recriar uma música de rock. Isso pode ser feito tomando a música original como um tema, o qual será apresentado e sobre qual novos desenvolvimentos serão criados a partir da estrutura formal e harmônica. Contudo, a abordagem demanda um tipo de planejamento que vai além dos recursos mais tradicionais do jazz, para assim estabelecer uma coesão com a música original, implicando na reinterpretação do próprio material do rock a partir de uma rítmica mais sincopada e uma realização pianística mais jazzística, incluindo harmonias e montagens de acordes característicos⁴.

O conjunto da produção dos doze pianistas arranjadores ajudou a definir a proposta e o escopo da criação artística. Além da motivação inicial, que buscava uma síntese entre as influências musicais do pesquisador, a construção do repertório com arranjos de rock para piano solo foi norteadora pela exploração dos recursos do instrumento aliada ao protagonismo do gênero instrumental piano solo nas tradições da música de concerto e do jazz.

O repertório que foi preparado para o recital compreendeu as sete músicas listadas abaixo⁵. Cinco delas foram arranjadas por três pianistas e duas delas por mim:

³ Friedrich Gulda, Brad Mehldau, Adam Wakeman, Viktoriya Yermolyeva, Josh Cohen, Christopher O'Riley, Aleksandra Kuznetsova, Scott Lavendar, David Ari Leon, Ark Sano, Stephen Prutsman, Massimo Bucci.

⁴ Os arranjos para piano de músicas de Rock Progressivo se relacionam com mais de uma das categorias criadas. Normalmente têm alto grau de fidelidade à versão original como um cover, mas já partem de uma música de intersecção com a tradição clássica, fazendo com que o arranjo se assemelhe muito a uma transcrição para piano de uma música orquestral.

⁵ Gravação disponível no link: <https://youtu.be/gvRjQvXV1EE>

Variações sobre Light My Fire (The Doors) ¹ Friedrich Gulda ² (1930-2000)	Motion Picture Soundtrack (Radiohead) Christopher O’Riley (1956)	Paranoid Android (Radiohead) Christopher O’Riley
Things Behind the Sun (Nick Drake) Brad Mehldau (1970)	Smoke on the Water (Deep Purple) Menan Duwe (1989)	God Only Knows (The Beach Boys) Brad Mehldau
	Intervalo	Sertão (Kiko Loureiro) Menan Duwe

¹ Grupo ou músico autor da composição.

² Pianista autor da recriação para piano.

Fig. 1: Programa de peças do terceiro recital de doutorado.

Análises

Abordaremos peças do repertório examinando características de um arranjo de cada pianista: *Variações sobre Light My Fire* de Friedrich Gulda, *Paranoid Android* de Christopher O’Riley e *Things Behind the Sun* de Brad Mehldau, para em seguida tratar de um dos arranjos criados por mim no processo, sobre a canção *Smoke on the Water*.

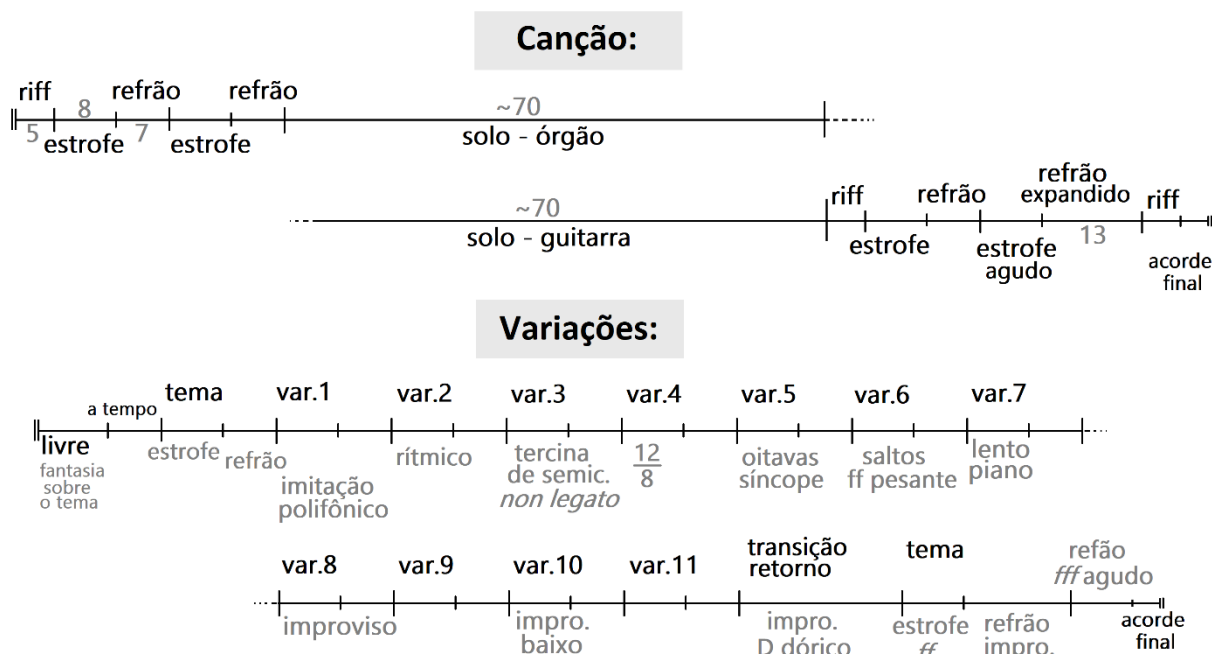


Fig. 2: Esquemas formais de *Light my Fire* comparados.

De acordo com o levantamento feito nesta pesquisa, a peça *Variationen über "Light My Fire"* (von Jim Morrison)⁶ do pianista austríaco Friedrich Gulda é a recriação mais antiga de uma canção de rock para piano. A canção *Light My Fire* foi lançada em 1967 pela banda americana *The Doors*. A Figura 2 apresenta um esquema formal da canção e das Variações de Gulda. Em sua peça, Gulda dá tratamento temático ao par estrofe / refrão e imprime a esse material uma rítmica mais sincopada. A peça, gravada no álbum duplo *The Long Road To Freedom (Ein musikalisches Selbstportrait in Form eines Lehrgangs)* (1971), é em forma de

⁶ A música é atribuída a banda toda, diferentemente do que diz o título de Gulda ao citar somente o cantor. Contudo, no programa de rádio “The Pop Chronicles” de John Gilliland, em 1969 a música foi atribuída ao guitarrista da banda, Robbie Krieger. “(...) by October 1967, The Doors had two albums on the Billboard Top 10, their single hit, Robbie Krieger's Light My Fire had passed the million dollar sales mark.” (Track 3, 00:02:21) <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc19802/> show 43, John Gilliland’s “The Pop Chronicles”, acesso: 13/07/2023.

tema e variações, tradicionalmente utilizada na criação musical a partir de um material pré-existente ou emprestado. Gulda inova na abordagem formal construindo uma intersecção entre o desenvolvimento de variações e os *chorus* de improviso do jazz, uma vez que as variações VIII, IX, X e XI são variações improvisadas a partir de diretrizes sugeridas na partitura. A inserção de improvisação em suas composições é uma marca de pioneirismo que diferencia Gulda de outros compositores clássicos influenciados pelo jazz, tornando sua fusão de estilos mais autêntica, uma vez que o performer vivencia características das duas práticas ao interpretar a sua música (WORSHAM, 2019). Nas variações escritas, Gulda cria uma linguagem que mistura elementos do rock, do jazz e da música de concerto. Mantendo a estrutura harmônica e melódica da canção, Gulda inclui acordes com extensões e voicings característicos do jazz, contraponto bachiano, e gestos pianísticos do repertório da música de concerto.

O arranjo de *Paranoid Android* criado por Christopher O’Riley foi lançado no álbum *Hold Me to This* (2005) inteiramente dedicado à recriação para piano solo de músicas da banda de rock inglesa Radiohead. A canção *Paranoid Android* foi lançada no álbum *OK Computer* (1997). No arranjo, O’Riley segue a mesma estrutura da canção, compasso a compasso, mas recria toda a textura musical substituindo efeitos timbrísticos e de sobreposição de elementos por transformações harmônicas e melódicas em um fluxo contínuo de semicolcheias de caráter polifônico, além de utilizar dissonâncias agregadas aos acordes e *clusters*.

Usamos o início do arranjo para exemplificar como O’Riley realiza a trama polifônica em um fluxo contínuo de semicolcheias visando criar o efeito da interação entre os instrumentos da banda. A escrita da mão esquerda contém 3 vozes implícitas, além da melodia principal na mão direita, transformada dentro do mesmo contorno com adições harmônicas.




Fig.3: *Paranoid Android*, Introdução (c.1-2), partitura de O’Riley (abaixo), melodia de Radiohead (acima).

Na figura 4, vemos uma harmonização da melodia com notas agregadas aos acordes, cuja densidade em conjunto com os saltos melódicos da canção original recria tanto o timbre cortante de sintetizador usado pela banda quanto a distorção de fundo. Nesse trecho, o acompanhamento se expande no registro, ocupando um espaço de pouco mais de duas oitavas com mudanças rápidas da região grave para a região média do piano. Conjecturamos que a sonoridade resultante do arranjo possa ter origem na interpretação de O’Riley da canção. Ao longo do arranjo, O’Riley utiliza uma escrita crescentemente densa para acentuar o caráter de inquietação e agressividade da canção original.



Fig.4: *Paranoid Android*, harmonização densa no arranjo construindo um timbre cortante e distorcido (minuto 4:52 O’Riley / 5:38 Radiohead).

O arranjo de *Things Behind the Sun*⁷ criado por Brad Mehldau foi lançada no álbum *Live in Tokyo* (2004). A canção original é do músico britânico Nick Drake e foi gravada somente com voz e violão no álbum *Pink Moon* (1972). A canção segue uma estrutura de estrofe / refrão com três ocorrências, precedida por uma introdução e finalizando com uma coda. Mehldau preserva a mesma estrutura, mas transforma o segundo par estrofe / refrão em um desenvolvimento que ocupa também a terceira estrofe, retornando ao material temático somente no último refrão. Isso muda a percepção cíclica da forma da canção variada por sua letra para uma percepção mais linear da forma, com exposição, desenvolvimento e recapitulação.

No arranjo, a estrutura harmônica é mantida, embora os acordes sejam reinterpretados com a utilização de acordes invertidos, acordes de passagem e tensões harmônicas. Na Figura 5, sintetizamos a base do acompanhamento da canção e trazemos um exemplo de como Mehldau apresenta o material da estrofe. Vemos que o acompanhamento do violão na canção original acentua o segundo e o quarto tempos, ao passo que Mehldau privilegia o primeiro e o terceiro tempos. O resultado rítmico ao piano combina a acentuação melódica da canção no segundo e quarto tempos com a ênfase no primeiro e terceiro tempos conferida pelo movimento do baixo e acompanhamento. A construção textural é feita a quatro vezes, onde a interação entre elas cria padrões rítmicos no nível da semicolcheia.

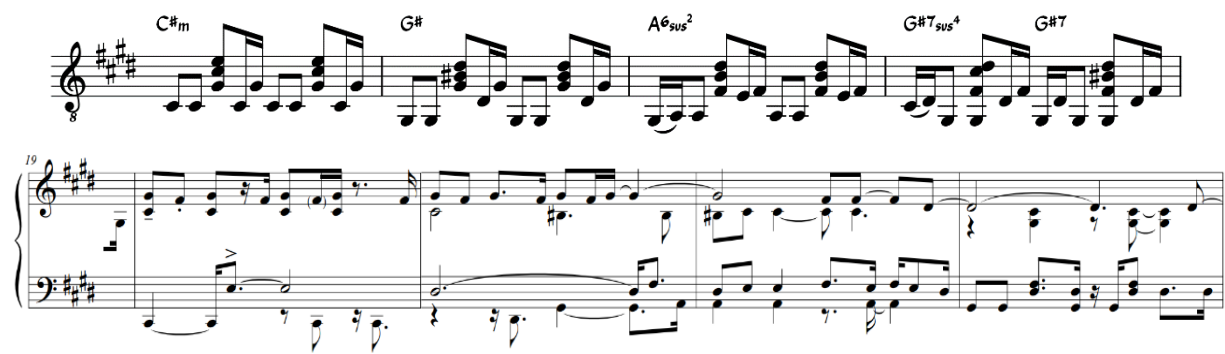


Fig.5: *Things Behind the Sun*, Estrofe 1, segunda parte, c.21-24: Mehldau (abaixo), violão em Drake (acima).

Smoke on the Water é uma canção de rock da banda inglesa Deep Purple, lançada no álbum *Machine Head* (1972). A forma da música tem 3 partes: riff – estrofe – refrão, sendo que riff e estrofe têm por base ciclos de 4 compassos e o refrão, um ciclo de seis compassos. A Figura 6 traz um esquema formal comparado da canção original e do arranjo. Na gravação do Deep Purple, a sequência riff – estrofe – refrão ocorre 4 vezes completas, já que a seção de solo é uma variação do par estrofe – refrão. No arranjo que construí, parti da mesma forma do original, mas variações surgiram ao elaborar os materiais. Para as estrofes e refrões eu transcrevi a melodia da gravação e procurei utilizá-la com precisão do desenho melódico e rítmico. Na seção do solo eu utilizei parte da melodia da guitarra somente na primeira seção, com a ideia de evocar o original para depois ir em outra direção.

⁷ Foram utilizadas transcrições das gravações de Brad Mehldau realizadas por Michael Lucke.

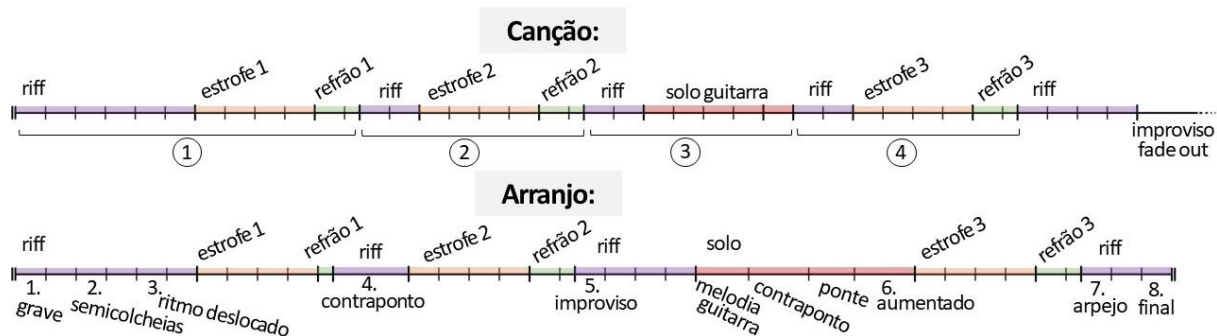


Fig.6: Esquemas formais de *Smoke on the Water* comparados: canção e arranjo criado na pesquisa.

A figura 7 apresenta como a melodia do riff é preservada na mão esquerda, com alterações rítmicas nas variações 3 e 6, enquanto a mão direita apresenta figurações variadas sobre a harmonia. A variação 4 explora a melodia em um contraponto imitativo e a variação 5 é um improviso usando o riff como acompanhamento.

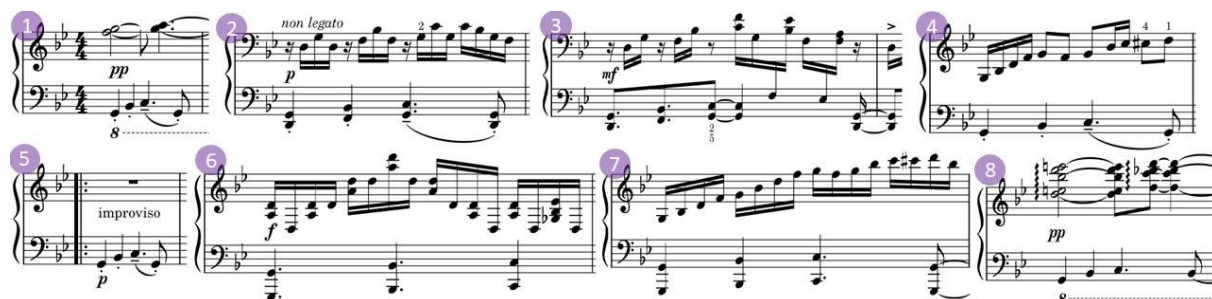


Fig.7: Variações do riff de *Smoke on the Water* no piano representadas pelo primeiro compasso de cada uma (arranjo criado na pesquisa).



Fig.8: *Smoke on the Water*, Estrofe 1, versos 1 e 2 (arranjo criado na pesquisa).

Mantendo as melodias originais nas estrofes e refrões, utilizei estratégias de criação em torno delas: adicionei acordes complementando a melodia e em seus espaços (notas longas ou pausas) valorizando uma rítmica sincopada; mantive o acompanhamento original das estrofes na mão esquerda para na sequência implementar variações dele; fiz inserções melódicas interagindo com a melodia; expandi as possibilidades harmônicas originais baseadas na pentatônica blues sobre sol menor usando notas presentes em outros modos menores de sol, como dórico, eólio e frígio, além das notas cromáticas comumente usadas na pentatônica, como o quarto grau aumentado e o sétimo grau maior; usei acorde quartais e outros acordes com

tensões. Essas manipulações foram usadas como forma de realizar o conceito que me inspirou a fazer um arranjo dessa música: imaginar o acompanhamento improvisatório do órgão da versão original em uma atuação expandida, com interações de várias camadas do acompanhamento com a melodia. A Figura 8 ilustra essa abordagem no trecho que compreende a primeira metade da Estrofe 1.

Considerações finais

O estudo de um repertório de arranjos de rock para piano solo criados por pianistas da música de concerto e do jazz revelou estratégias de reestruturação formal, alterações rítmicas, rearmonizações, e possibilidades texturais variadas para a realização da interação entre os elementos da música original no piano. Os conceitos de “empréstimo musical” (musical borrowing) e “arranjo” propostos por Burkholder (1994, 2001, 2021) permitiram situar historicamente os arranjos criados para este projeto tanto na tradição de pianistas arranjadores da música de concerto quanto do jazz. Identificamos que os pianistas estudados manipulam a música original de acordo com o repertório e as práticas de performance que marcam suas trajetórias artísticas para criar uma versão para piano solo que mescla estilos e linguagens musicais. Os arranjos estudados serviram como modelos para a criação de novos arranjos que pretendem ampliar o repertório e o público da música de concerto através da recriação de músicas conhecidas.

Referências

- Burkholder, J. P. (1994). The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. *Notes, Second Series*, 50(3), 851-870. <https://www.jstor.org/stable/898531>
- Burkholder, J. P. (2001). Borrowing. In *Grove Music Online*. Oxford Music Online (71 pp.). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>
- Burkholder, J. P. (2021). Making old music new. Performance, arranging, borrowing, schemas, topics, intertextuality. In V. Kostka, P. F. de Castro & W. Everett (Eds.), *Intertextuality in Music: Dialogic Composition* (pp. 68-84). New York: Routledge.
- Friedheim, P. (1962). The Piano Transcriptions of Franz Liszt. *Studies in Romanticism*, 1(2), 83-96. <https://www.jstor.org/stable/25599545>
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Clarendon Press – Oxford.
- Kim, H. J. (2019). *Liszt's Representation of Instrumental Sounds on the Piano: Colors in Black and White*. Eastman studies in music. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- López-Cano, R., and Opazo, U. S. C. (2014). *Investigación Artística en Música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México.
- Roberge, M. (1993). From Orchestra to Piano: Major Composers as Authors of Piano Reductions of Other Composers' Works. *Music Library Association*, 49(3), 925-936. <https://www.jstor.org/stable/898925>
- Suttoni, C. (2002). Piano fantasies and transcriptions. In *Grove Music Online*. Oxford Music Online (3 pp.). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005677>
- Weber, W. (1999). The History of Musical Canon. In N. Cook & M. de Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 336-355). New York: Oxford University Press.
- Worsham, W. T. (2019). *Crossing the Line: The Life and Musical Legacy of Friedrich Gulda through a Study of Play Piano Play*. (Doctoral dissertation). University of Nebraska, Lincoln, Nebraska, USA.