

A 'Acusmaticidade' da música de piano para a mão esquerda: o caso de *Resignação*, op. 39, de José Vianna da Motta

The 'Acousmaticity' of left-hand piano music
the case of *Resignação*, op. 39, by José Vianna da Motta

André Roque Cardoso¹ 
roque.andre@ua.pt

Helena Marinho¹ 

¹ Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro, Portugal

ARTIGO CIENTÍFICO

Editor de Seção: Fernando Chaib
Editor de Layout: Fernando Chaib
Licença: "CC by 4.0"

Data de submissão: 03 dez 2024

Aprovação final de aprovação: 09 fev 2025

Data de publicação: 10 mar 2025

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2025.56346>

RESUMO: O presente artigo sustenta a hipótese de a música de piano para a mão esquerda demonstrar características acusmáticas, partindo do conceito de 'Acusmaticidade' de Brian Kane (Kane 2014), que estabelece os princípios para a caracterização de diferentes situações acusmáticas por oposição ao estado "estático" de escuta de um som cuja fonte não está visível (Kane 2014). A ilusão da ação de múltiplas mãos – no repertório para a mão esquerda - cria uma fratura no vínculo expectável entre o visual e o auditivo que proporciona uma atitude de escuta particular, normalmente associada à escuta acusmática. Como estudo de caso, será analisada a obra *Resignação, melodia para a mão esquerda*, op. 39, de José Vianna da Motta. A comparação com o arranjo para piano (duas mãos) e flauta, realizado pelo próprio compositor – *Resignação* op. 40 -, evidencia o cumprimento das prerrogativas para que se identifique uma situação acusmática em *Resignação* op. 39.

PALAVRAS-CHAVE: Acusmaticidade; Mão Esquerda; Piano; *Resignação*; José Vianna da Motta.

ABSTRACT: This article proposes the hypothesis that left-hand piano music evidences acousmatic characteristics, drawing on Brian Kane's concept of 'Acousmaticity' (Kane 2014), which outlines principles for characterising various acousmatic scenarios, contrasting with the "static" state of listening to a sound whose source is unseen (Kane 2014). The illusion of multiple hands at work in left-hand repertoire disrupts the expected link between visual and auditory perception, fostering a specific listening stance often associated with acousmatic perception. As a case study, the work *Resignação, melody for the left hand*, Op. 39, by José Vianna da Motta, is analysed. A comparison with the composer's own arrangement for piano (two hands) and flute, *Resignação*, Op. 40, highlights the fulfilment of the conditions necessary to identify an acousmatic situation in *Resignação*, Op. 39.

KEYWORDS: Acousmaticity; Left-hand; Piano; *Resignação*; José Vianna da Motta.

1. Introdução

Igor Stravinsky, nos seus escritos em torno da criação da *A História do Soldado*, marca subtilmente o seu afastamento estético do séc. XIX ao criticar ouvintes predispostos a um tipo de escuta mais fantasiosa:

Aqueles que afirmam que só desfrutam plenamente da música com os olhos fechados não ouvem melhor do que quando os têm abertos, mas a ausência de distrações visuais permite-lhes o abandonar-se a devaneios induzidos pelo embalo dos sons, e é isso o que realmente preferem à própria música.¹ (Stravinsky 1936, 115)

Adicionalmente, para Stravinsky "a visão dos gestos e movimentos das várias partes do corpo a produzir música é fundamentalmente necessário para que seja compreendida em toda a sua plenitude"² (Stravinsky 1936, 114). A géstica dos músicos é observada pelo ouvinte em simultâneo, ou intercalada, com a representação do enredo pelos atores, dançarino e narrador. Desta forma, atribui à orquestra de palco uma individuação, equiparável a um outro personagem, narrador, "figura coral de uma tragédia Grega", ou de um membro da audiência (Cross, 2003).

Em *Sound Unseen* (2014), Brian Kane relata experiências diametralmente opostas na transição do séc. XIX para o XX, a propósito da ocultação da orquestra; os efeitos de atenuação da luz, ou do uso de decoração para esconder a orquestra da vista do público, pretendiam encobrir as "origens mundanas da música transcendental" (Dahlhaus, cit. in Kane 2014, 108). Segundo Kane (2014), trata-se de experiências acusmáticas que, através da desconjunção entre os sentidos, nomeadamente a visão e a audição, instigavam um tipo de escuta mais concentrada, ou, segundo Stravinsky, mais devaneante.

Que dizer então das primeiras escutas da música de piano para a mão esquerda? Para o ouvinte que pretendesse fechar os olhos, seria como fechar os olhos perante um espetáculo de ventriloquismo: por mais apelativo que fosse o diálogo entre o boneco e seu interlocutor humano, ao espectador de olhos fechados faltaria a ilusão sobre a proveniência do som. As apresentações públicas de obras só para a mão esquerda pelo pianista Adolfo Fumagalli, nas décadas de 1840 e 1850, eram assim descritas:

Se alguém fosse instado a cerrar os olhos durante a execução (...) e igualmente informado de que estava sendo tocada por duas ou até quatro mãos, crer-se-ia plenamente nisso; e apenas seria desenganado dessa ilusão auditiva ao abrir os olhos e contemplar a mão direita enluvada do pianista repousando tranquilamente sobre a sua coxa, enquanto a esquerda executa esta prodigiosa prestidigitação (...) o compositor foi chamado de volta três vezes.³ (Edel 1994, 22)

¹ "Those who maintain that they only enjoy music to the full with their eyes shut do not hear better than when they have them open, but the absence of visual distractions enables them to abandon themselves to the reveries induced by the lullaby of its sounds, and that is really what they prefer to the music itself" (Stravinsky 1936, 115).

Todas as traduções deste artigo são da responsabilidade do seu primeiro autor.

² "The sight of the gestures and movements of the various parts of the body producing the music is fundamentally necessary if it is to be grasped in all its fullness" (Stravinsky 1936, 114).

³ "If one were told to close one's eyes during the performance (...) and also told that it was being played by two or even four hands, one would absolutely believe it; and one would only be disabused of this auditory

É de olhos abertos que a fantasia do ouvinte é provocada, de acordo com esta descrição, não para o mundo das ideias, mas para a conjectura sobre os artifícios do pianista transformado em prestidigitador. A escuta não se concentraria apenas no som, mas também na especulação sobre as suas causas, dada a incredulidade ou implausibilidade de que tudo fosse produzido por apenas uma mão. Trata-se de um conflito entre o visual e a audição que "exacerba a escuta causal" (Chion 2008, 32), típica da escuta acusmática.

O impacto das obras de Fumagalli em Portugal é sugerido pela existência de duas edições, em 1853 e 1854, pelas casas Sasseti & C.^a e J. I. Canongia, da sua obra para a mão esquerda *Norma de Bellini, casta diva che inargenti: trascriti pour le piano pour la main gauche*, op. 61. Ainda durante a década de 1850, regista-se a atividade concertista com a mão esquerda de Emílio Lami e Óscar Pfeiffer por todo o país, nomeadamente Lisboa, Porto, Madeira e Açores (Esposito 2016, 358; Bispo 2015). Na década de 1870, compositores como Joaquim d'Almeida e António Lima Júnior parecem pontualmente interessar-se por esta tipologia pianística e, na década de 1880, com apenas 12 anos, José Vianna da Motta compõe a *Resignação, melodia para a mão esquerda*, op. 39. O paralelo com a sua transcrição para piano (duas mãos) e flauta/ou violino, *Resignação* op. 40, evidencia um processo de transformação que acompanha a transcrição, em que a situação acusmática da op. 39, apenas para a mão esquerda, é desvelada na versão da op. 40.

Assim, através do estudo de caso da *Resignação* op. 39, e da sua transcrição op. 40, o presente trabalho de investigação sustenta a hipótese da 'Acusmaticidade' da música de piano para a mão esquerda. Este artigo divide-se em três secções: a primeira ocupa-se da contextualização da obra; a segunda apresenta as prerrogativas definidas por Brian Kane (2014) para que se verifique 'Acusmaticidade' na experiência de escuta desta tipologia pianística - conceito distinto do termo Acusmático, como apresentado por Jérôme Peignot e Pierre Schaeffer (1966); e a terceira verifica a aplicabilidade das referidas prerrogativas à *Resignação* op. 39.

O presente estudo tem como objetivo sensibilizar para a necessidade de novos enquadramentos teóricos no estudo do repertório de piano para a mão esquerda, um campo ainda insuficientemente explorado, especialmente no âmbito da percepção, e que requer perspectivas analíticas que integrem tanto o elemento auditivo como o visual, considerando a experiência de escuta deste repertório como uma experiência audiovisual (Chion 2008). Além disso, o artigo procura dar visibilidade a um repertório pouco conhecido, particularmente o português, destacando obras que não têm sido alvo de atenção académica, dado que a maioria das investigações sobre o repertório para a mão esquerda se foca em obras como os concertos de Ravel, Prokofiev e Britten, ou nas comissões e atividade de Paul Wittgenstein. Assim, espera-se não só contribuir para uma compreensão e apreciação mais aprofundada de um repertório negligenciado, mas também propor uma abordagem inovadora que possa ser aplicada a outros contextos musicais, promovendo uma reflexão mais ampla sobre as formas de percepção e a interação entre os elementos auditivo e visual na música.

ilusion upon opening one's eyes and seeing the gloved right hand of the pianist resting quietly on his thigh while the left performs this astounding prestidigitation (...) the composer called back three times" (Edel 1994, 22).

2. Contextualização da obra

José Vianna da Motta (22 de abril de 1868 – 1 de junho de 1948), foi uma figura proeminente no mundo da música portuguesa, desempenhando múltiplos papéis como pianista, compositor, professor, maestro e musicógrafo. Após concluir os seus estudos de piano no Conservatório Nacional em 1882, viajou para Berlim, apoiado pela Família Real, para estudar no Conservatório Scharwenka. Estudou piano com Xaver Scharwenka e Karl Schäffer e frequentou cursos orientados por Franz Liszt em Weimar, e por Hans von Bülow em Frankfurt (Freitas Branco 1987, 243–250). A *Resignação* op. 39, *melodia para a mão esquerda*, composta a 6 de fevereiro de 1881, quando o compositor tinha quase treze anos de idade, pertence a este contexto de transição entre a conclusão dos estudos em Portugal e a preparação para uma permanência de várias décadas no estrangeiro. Em 1917, retornou a Portugal, onde assumiu a direção do Conservatório Nacional de Lisboa, foi coautor, juntamente com Luís de Freitas Branco, da reforma do ensino artístico de 1919, e fundou a Sociedade de Concertos de Lisboa (Cascudo e Trindade 1998, 24; Freitas Branco 1987, 270–271). Enquanto pianista, realizou inúmeros concertos a solo, com orquestra e em formações de música de câmara por toda a Europa, América do Norte e do Sul (Cascudo e Trindade 1998, II).

Como compositor, desde muito jovem que José Vianna da Motta manteve uma atividade profícua. A *Resignação* op. 39 está inserida num conjunto de obras de juventude, que abarcam os anos de 1878 a 1883, compiladas num caderno de manuscritos conservado na Biblioteca Nacional de Portugal. A data de composição da *Resignação* op. 39 encontra-se no frontispício da partitura da peça⁴ e o caderno termina com o *Rondino* op. 52, de 1882. Posteriormente, o compositor iniciou uma nova catalogação com a *Barcarola* op. 1, datada de 1884. Durante o ano de 1881, J. Vianna da Motta compôs ainda mais 10 obras, todas elas para piano ou música de câmara com piano (quatro mãos, seis mãos, dois pianos, piano e violino, piano e flauta), com catalogação entre op. 40 e op. 50 (Costa Ferreira 2022, 317).

Até à data, não se encontrou informação que justifique o interesse de Vianna da Motta em compor para a mão esquerda. Tal como adiantando por João Costa Ferreira, poderá ser verosímil a hipótese de uma lesão, ou outro tipo de impedimento na mão direita do próprio compositor. José Vianna da Motta, em diferentes períodos da vida, deixou testemunhos de dores nos dedos ou mão direita, quer em cartas, quer em entradas diarísticas⁵ (Costa Ferreira 2022, 54–55), o que torna plausível a eventual manifestação de dores, por volta deste período, na ausência de relatos diretos. No entanto, para além destes apontamentos serem posteriores à composição da *Resignação* op. 39, José Vianna da Motta raramente especifica qual é o dedo ou mão (Costa Ferreira 2022, 55). Igualmente, o compositor não detalha a causa da dor, com exceções no

⁴ Autógrafo de três páginas sob a referência V. M. 1179. A primeira página é o frontispício, a segunda e a terceira contêm uma página e dois sistemas de música, e na terceira, após a conclusão da *Resignação* op. 39, começa a *Resignação* op. 40.

⁵ 24 de fevereiro de 1884 – “Acompanhei-o com a mão esquerda, porque cortei-me com um vidro na mão direita.” / 22 de abril de 1884 – “Fiz 16 anos (...) infelizmente não toquei, porque um dedo dói-me” / 14 de janeiro de 1885 – “Não tive lição porque ele tinha Migraine e um dedo meu doía-me” / 28 de fevereiro de 1885 – “De manhã não toquei por causa dos dedos que me doem” / 22 de janeiro de 1887 – “Dedo mal, não toquei” / 21 de setembro de 1887 – “O dedo está mal” / 22 de janeiro de 1888 – “De manhã cedo, estudei piano, apesar de me doer terrivelmente um dedo / 23 de janeiro de 1888 – “O dedo está muito mal. De tarde, ensaiei trio em Dó menor de Beethoven e Arbós” / 14 de maio de 1907 – “Tenho umas dores horríveis nos dedos & tocar hoje vai ser muito doloroso” / 20 de maio de 1908 – “Meus dedos bem & a exercitar” (Beirão et al. 2015; Costa Ferreira 2022).

caso de acidente ou de estudo localizado e persistente. Nos seus testemunhos refere que as dores apenas o impedem de assistir a algumas aulas ou condicionam brevemente o estudo diário com as duas mãos e a sua apresentação em contexto doméstico, não levando ao anulamento ou adiamento de algum concerto. De notar que este registo diarístico entre 1883 e 1893 tinha o propósito de complementar as informações que Vianna da Motta enviava nas cartas a seu pai acerca do decorrer dos estudos (Beirão 2015, 13). Ademais, quaisquer dores que sentisse nos dedos não o impediram de se apresentar em concerto menos de um mês depois da composição da *Resignação* op. 39, a 10 de março de 1881, com o recital de final de curso no Conservatório Real de Lisboa, em que tocou com as duas mãos (Freitas Branco 1987, 304–305).

Considera-se também que a decisão de compor especificamente para a mão esquerda possa ter sido tomada como a forma mais adequada de veicular uma ideia musical particular (Araújo 2009, 35), que não teria a mesma eficácia se fosse escrita para ambas as mãos. A particularidade performativa da ação a uma só mão torna-se estrutural, ao corporizar uma estética de ausência que estabelece a integridade da obra. Elementos composicionais da obra remetem para formas e recursos expressivos vocais, prevendo que a ausência da mão direita, bem como a de um(a) eventual cantor(a), sugira um elemento narrativo implícito, mas igualmente ausente. O título *Resignação* consolida esta evocação poética e denota um valor reverencial, comum nas obras de infância de Vianna da Motta.

Ainda, tal como apontado por João Costa Ferreira, a escrita de *Resignação* op. 39 instigou um pensamento funcional da mão esquerda em José Vianna da Motta, que teve repercussões mais evidentes nas obras posteriores *Elegia* op. 45 (Figura 1) e *Rondino* op. 52 (Costa Ferreira 2022, 56). Em ambas, a introdução é pensada apenas para a mão esquerda, ainda que encarregada de executar duas linhas que se sobrepõem: uma de acompanhamento e outra de melodia solista. Primeiramente, esta escrita permite libertar a mão direita para novas linhas, registos, apontamentos orquestrais (Figura 2), o que proporciona à partida um maior potencial de variedade polifónica e tímbrica (Costa Ferreira 2022, 56–57). Em segundo, a secção executada somente com a mão esquerda adquire características acusmáticas, que referiremos mais à frente, e que não podem ser descartadas na análise da passagem.



Figura 1 – Compassos 1 a 5 da peça para piano a solo, *Elegia*, op. 45, de José Vianna da Motta, para serem executados unicamente com a mão esquerda

Fonte: Vianna da Motta 1881, Biblioteca Nacional de Portugal, cota: V. M. 1182.



Figura 2 – Compassos 66 a 69 da peça para piano a solo, *Elegia*, op. 45, de José Vianna da Motta, para serem executados com ambas as mãos

Fonte: Vianna da Motta 1881 Biblioteca Nacional de Portugal, cota: V. M. 1182.

3. O caso acusmático da música de piano para a mão esquerda

3.1. Do Acusmático à 'Acusmaticidade'

O termo Acusmática foi proposto por Pierre Schaeffer com o fim de descrever uma situação particular: a audição de sons previamente gravados e transformados, difundidos por sistemas de som, sem a presença visível da sua fonte sonora. Este conceito é central para o estilo musical que veio a designar de Música Concreta. Em 1966, no *Traité des objets musicaux*, Schaeffer refere a origem da palavra, conforme descrita no dicionário de Larousse: "Nome dado aos discípulos de Pitágoras [Acousmatikoi] que, durante 5 anos, escutam as suas aulas por detrás de uma cortina, sem que o vejam"⁶ (Schaeffer 2017, 64). O dicionário faculta ainda uma definição do termo, enquanto adjetivo, que coincide com a intenção de Schaeffer: "um som que é escutado sem que a sua causa seja visionada"⁷ (idem). Mais tarde, com o conceito de Acusmaticidade de Brian Kane, veremos um outro entendimento do termo, que pode ser aplicado à escuta da música de piano para a mão esquerda.

Para Schaeffer, a situação acusmática é fundamental para apreciar o que designaria de "objeto sonoro" - o som gravado e transformado em estúdio. Nesse contexto, a fita magnética atua como véu Pitagórico, redirecionando a atenção para a mensagem veiculada. A possibilidade de repetir e escutar múltiplas vezes o som gravado permite destriçar as suas propriedades, desvinculadas da fonte original que o produzira.

Há, em ambas as situações - seja na substituição do performer pelas tecnologias de gravação e difusão, ou na transformação do som em estúdio -, o objetivo de afastar o ouvinte, como notou Schaeffer, da sua "instintiva e irresistível curiosidade"⁸ em identificar a causa do som. Ao evitar a sua visualização, procura-se prevenir que gestos e contextos gerem equívocos percetivos do objeto sonoro (Schaeffer 2017, 66).

Em oposição, Michel Chion argumenta que a "escuta reduzida" de Schaeffer - a escuta que requer a repetição do som gravado para melhor identificar e catalogar as suas características, transformando-o assim em objeto

⁶ "Name given to the disciples of Pythagoras who, for five years, listened to his lessons hidden behind a curtain, without seeing him, and observing the strictest silence. Only the voice of their master, hidden from their eyes, reached the disciples" (Schaeffer 2017, 64).

⁷ "A noise that is heard without the causes from which it comes being seen" (Schaeffer 2017, 64).

⁸ "In reality, Pythagoras's curtain is not enough to discourage a curiosity about causes to which we are instinctively, almost irresistibly, inclined" (Schaeffer 2017, 66).

(Chion 2008, 30) - não é necessariamente uma consequência da situação acusmática. Pelo contrário, Chion afirma que "a acusmática começa por exacerbar a escuta causal privando-a do auxílio da vista" (Chion 2008, 32). É somente através da repetição do som gravado que a "instintiva e irresistível curiosidade" (Schaeffer 2017, 66) de imaginar a causa sonora pode ser esgotada e alheada a favor da inventariação das propriedades do som-objeto.

Esta especulação sobre a possível causa sonora invisível parece ser um traço marcante da experiência acusmática. Isso é atestado pelos diversos usos da palavra antes da aplicação de P. Schaeffer à Música Concreta, que se estendem desde fenômenos geológicos, práticas antigas de ventriloquismo, rituais religiosos e alucinações auditivas (Kane 2014, 81). Em comum, têm a inadequação dos sentidos, em particular a incapacidade de corroboração entre o visual e o auditivo, para identificar ou compreender a causa ou o comportamento dos acontecimentos presenciados, imbuindo-os de uma aura de mistério e misticismo. No séc. XIX, a experiência do som acusmático foi valorizada e explorada como recurso eficaz para aceder ou conjurar o transcendente e o ideal, tanto na conceção das obras musicais quanto na realização de experiências práticas acusmáticas (Kane 2014, 2).

No piano, o desenvolvimento do pedal de sustentação, em particular, emergiu como um verdadeiro recurso acusmático, permitindo a descorporização do som - ao superar o constrangimento inerente ao piano de sustentar um som - e de sustentar várias linhas independentes, mais do que duas mãos possibilitariam, com texturas ou direções diferentes entre si. Esta capacidade permitiu o surgimento de novas texturas, como a denominada por Czerny e Thalberg de "técnica da terceira mão" (Rowland 1993, 122). Thalberg destacou-se pelo uso frequente desta técnica: uma melodia sustida pelo pedal é distribuída alternadamente pelos polegares de ambas as mãos, enquanto, em simultâneo, são realizados acompanhamentos em arpejos que se estendem pelos diferentes registos do piano (Edel 1994, 15). O pedal, assim, estabelece uma situação acusmática fundamental para a afirmação e consolidação do repertório para a mão esquerda. A partir da década de 1840, sobretudo pela ação dos pianistas Alexander Dreyschock e Adolfo Fumagalli, este repertório transita das breves peças didáticas do início do século para obras que exploram não só os limites da versatilidade da mão esquerda, como as potencialidades do instrumento (Edel 1994, 14).

Em relatos sobre a experiência, que comentam a ilusão de ouvir várias mãos ou até vários pianistas a tocar, sobressai a admiração não apenas pela desenvoltura da mão esquerda, mas também pela habilidade do pianista em simular a ação de mais do que uma mão (Edel 1994). O enfoque da escuta parece recair sobre as causas produtoras do som, em detrimento do que Michel Chion designaria de escuta semântica que incide sobre a mensagem musical (Chion 2008, 29). Este confronto entre a experiência visual da ação de uma única mão com a experiência auditiva que sugere a ação de múltiplas mãos confere implausibilidade à fonte sonora. A fonte é, assim, dissociada do som que produz, levando o ouvinte a buscar uma possível outra origem para o som escutado, como, por exemplo, uma segunda mão.

No entanto, não existe uma única forma de vivenciar a situação acusmática ou de a utilizar como recurso de conjuração. Durante um concerto de música de piano para a mão esquerda um ouvinte poderá manter os olhos abertos enquanto o seu vizinho opte por fechá-los. Ambos vivenciam uma experiência acusmática, mas não será seguramente idêntica. A definição de Acusmática proposta por Schaeffer, que a caracteriza como um modo de escuta sem o auxílio da visão (Kane 2014, 223), revela-se limitada. Esta não abrange completamente os diversos contextos em que o termo tem sido usado ao longo da história, nem descreve adequadamente o desalinhamento entre o visual e o auditivo na música de piano para a mão esquerda.

Como afirmou Brian Kane: "Acusmaticidade é, ultimamente, um julgamento do ouvinte, e não uma qualidade intrínseca do som em si mesmo" (idem, 225); assim, os ouvintes acima referidos estariam a experienciar diferentes graus de Acusmaticidade (idem, 225).

Kane apresenta então um conjunto de proposições sobre o conceito de Acusmaticidade (Kane 2014, 223—226), das quais destacaremos três para sustentar o caso acusmático da música de piano para a mão esquerda:

1) "O som acusmático, quando definido em termos da Acusmaticidade (...) apenas requer o espaçamento da fonte, causa e efeito"⁹ (Kane 2014, 225). Na música de piano para a mão esquerda, o efeito sonoro, por si só, não é suficiente para criar essa distância ou espaçamento da fonte; é na verificação discordante com o visual que a rutura se forma. Ou seja, o visual informa-nos, primeiro, da inabitual ausência da mão direita e, em segundo, da dessincronização entre os movimentos que visualizamos e o resultado sonoro que escutamos. Desta forma, podemos postular diferentes instâncias de dessincronização entre o visual e o aural. Estas estão sedimentadas na nossa capacidade de imaginar gestos a partir da escuta de sons e vice-versa (Godoy 2010, 104), além disso, da capacidade de imaginar a imitação (ou mimetismo) quer dos gestos que vemos, quer dos gestos que inferimos a partir do que escutamos (Godoy 2010, 108; Robb 2015, 6).

Em relação à ausência da mão direita, a fundamental dessincronização entre o visual, que sugere o uso de uma mão, e o auditivo, que sugere o uso de ambas, estabelece uma primeira instância de rutura entre causa e som. Numa segunda instância, verifica-se a dessincronização entre os gestos físicos - gestos relacionados com o corpo - e os gestos musicais - gestos relacionados com o som (Godoy e Leman 2010, 6). Ou seja, no repertório para a mão esquerda, esta acumula várias funções, que, no repertório a duas mãos, estariam distribuídas. Assim, os vários tipos de gestos físicos do intérprete, entendidos enquanto ações produtoras de som (Jensenius, et al., 2010, 23—24), suscitam dessincronizações, tanto entre si como em relação a gestos musicais, estes últimos entendidos enquanto sensações de direção ou movimento sonoro (Dahl, et al. 2010, 62).

2) "Sons acusmáticos encorajam a projeção imaginada de um corpo sónico"¹⁰ (Kane 2014, 8). No repertório para a mão esquerda, a mão direita será o mais imediato equivalente a este corpo sónico, ainda que padrões idiomáticos de outros instrumentos, ou referências extramusicais, possam ser incorporadas e reconhecíveis. Grande parte do repertório que consolidou esta tipologia pianística recorreu à imitação de texturas típicas do repertório para duas mãos, por questões estilísticas, estéticas, anatómicas e também por adequação ao imaginário sonoro e gestual do público.

Estas texturas correspondem a um dos dois tipos de escrita para a mão esquerda, tal como elencado por Donald Patterson (Patterson 1999, 12): a contrapontística. Neste tipo de escrita, vozes autónomas são sobrepostas - como a melodia com acompanhamento, ideal para a anatomia da mão esquerda, com o polegar afastado dos restantes dedos, ocupando de forma diferenciável o registo e as funções normalmente atribuídos à mão direita (Godowsky 1935, 298). Relativamente ao segundo tipo de escrita, a monofónica, os compositores tomaram o piano como um instrumento melódico, ideal para música de câmara, piano e orquestra, ou piano e fita. No primeiro tipo de escrita, há a tentativa de criar a ilusão da ação da mão direita,

⁹ "Acousmatic sound, when defined in terms of acousmaticity (...) only requires spacing of the source, cause, and effect" (Kane 2014, 225).

¹⁰ "Acousmatic sounds encourage the imaginative projection of a sonic body" (Kane 2014, 8).

enquanto no segundo o piano assume a identidade de um outro instrumento (Noriega 2020). Em qualquer dos casos, o desafio de não se sentir a falta da mão direita, tendo o repertório para duas mãos como referência ou não, é um desafio centrado na escuta. A engenhosidade do compositor passará por suprir a ausência da mão direita com a deliberada conjuração do som acusmático, o som descorporizado, disponível à curiosidade e fantasia do ouvinte na especulação da sua origem, imaginada ou reinventada.

3) “Acusmaticidade (...) depende do estado cognitivo do ouvinte e do conhecimento que ele possui do som escutado; da sua situação ambiental e meios de produção, entre outros fatores”¹¹ (Kane 2014, 225). No caso da música de piano para a mão esquerda, não estando ocultada a fonte sonora, a perturbação na aliança entre o visual e o auditivo tem de ser evidente para o ouvinte. Tomando os dois princípios anteriormente enunciados, sobre o primeiro, existem associações espectáveis pelo ouvinte entre os movimentos do pianista e as elaborações musicais que este produz que, ao não se verificarem, provocam disrupção na experiência habitual do ouvinte. Sobre o segundo, o corpo sonoro imaginado – como a mão direita, por exemplo - tem de reunir características identificáveis que justifiquem a especulação sobre a sua contribuição alternativa na produção do som. Ou seja, o ouvinte traz consigo uma série de pré-disposições, tanto biológicas quanto culturais que determinam o grau de Acusmaticidade da sua experiência.

3.2. ‘Acusmaticidade’ da *Resignação*, op. 39

A escrita da obra *Resignação* op. 39 foi imediatamente seguida do arranjo para piano e flauta/ou violino, pelo próprio compositor, intitulado de *Resignação* op. 40. A sua análise evidencia o cumprimento das três preposições explanadas. Embora a numeração sugira que a versão para duo é posterior à versão para a mão esquerda, ao examinar o caderno de manuscritos das obras de infância de J. Vianna da Motta, observa-se uma concordância com a ordem catalogada. A *Resignação* op. 39 é apresentada com um frontispício de uma página (Figura 3), seguida da partitura de uma página e dois sistemas na segunda página. Imediatamente após, inicia-se a *Resignação* op. 40. Embora esta última tenha um dedicatário diferente, nota-se que o nome foi rasurado pelo próprio compositor (Figura 4).

Esta situação, na produção pianística da juventude do compositor, só encontra paralelo nas obras *Singela, Polka-Mazurka* op. 15, para piano e flauta, e *Singela, Polka-Mazurka* op. 17, para piano a solo, para as duas mãos. Ambas as obras foram compostas em 1878, intercaladas pelo *Amor Filial*, op. 16, para piano solo. Contudo, no frontispício do op. 15, Vianna da Motta escreve “composta para piano e arranjada para piano e flauta”, o que levanta questões sobre a correspondência entre a catalogação e a cronologia da escrita (Costa Ferreira 2022, 315).

O paralelismo entre estes pares – as *Resignações* e as *Singelas* – sugere, em primeiro lugar, que, apesar de não ser uma situação única (ainda que rara), as razões para o arranjo da *Resignação* op. 40 estarão provavelmente mais ligadas a questões práticas e pontuais, como a interpretação das peças em contexto doméstico, do que a uma eventual insatisfação ou apreço pela versão original para a mão esquerda. Em segundo lugar, e mais relevante para o contexto deste artigo, o tipo de arranjo de ambas, tanto as *Singelas* como as *Resignações*, é idêntico, mantendo a obra transcrita próxima à original.

¹¹ “Acousmaticity, the determination or degree of spacing between source, cause, and effect, depends on the cognitive state of the listener and the knowledge they possess about the sound heard, its environmental situation, and its means of production, among other factors” (Kane 2014, 225).

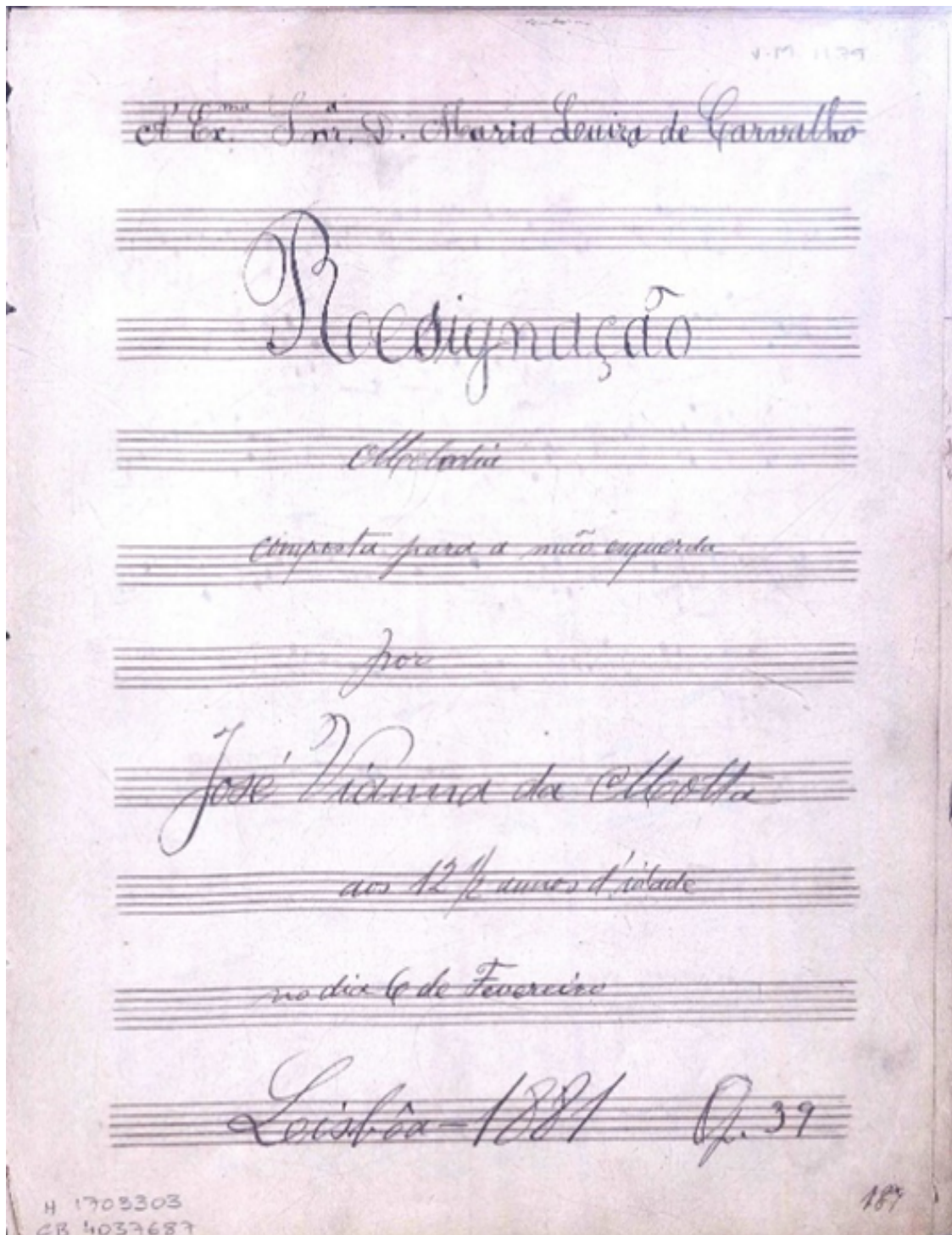


Figura 3 – Capa do autógrafo de *Resignação* para piano solo, op. 39, por José Vianna da Motta. Apresenta o nome a quem a obra foi dedicada, subtítulo *melodia para a mão esquerda*, assinatura e idade do compositor, data de composição e numeração do opus

Fonte: Vianna da Motta 1881, Biblioteca Nacional de Portugal: Cota V. M. 1179

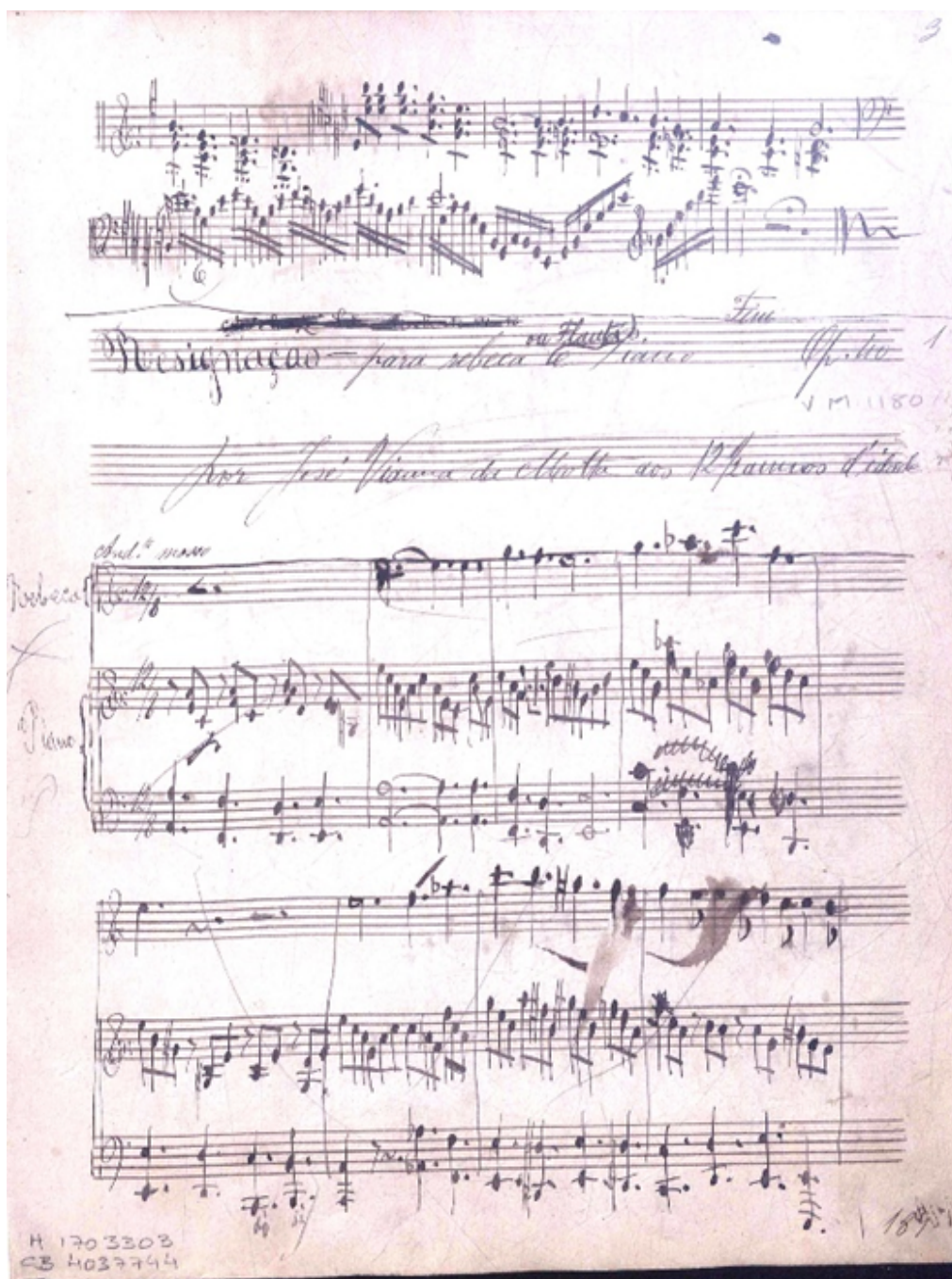


Figura 4 – Final da obra *Resignação* para piano solo, op. 39, de José Vianna da Motta (compassos 37 - 44, autógrafo) e início da peça *Resignação* para piano e violino ou flauta, op. 40, pelo mesmo autor (compassos 1-8, autógrafo). Detalhes incluem o nome rasurado da pessoa a quem a obra foi dedicada, instrumentação, numeração do opus, e a assinatura com idade de Vianna da Motta na época da composição

Fonte: Vianna da Motta 1881, Biblioteca Nacional de Portugal: Cota V. M. 1180

A *Resignação* op. 39 apresenta uma estrutura característica da forma canção, o que se relaciona com o subtítulo de *melodia para a mão esquerda*, revelando várias semelhanças com as *Canções sem Palavras* de Mendelssohn (Hochdorf e Tischler 1947, 9–10). Entendemos “forma canção” como equivalente ao “Liedform”, que se refere a uma estrutura de determinadas características que evoca a canção vocal, mas que é usada em várias e breves peças instrumentais. Estas características passam por uma linha melódica destacável e cantável, uma estrutura de frase equivalente às linhas do texto, a presença de um acompanhamento que se serve de um suporte harmónico e rítmico para a melodia principal, uma forma

simples binária ou ternária, e uma qualidade emotiva que reflete a expressão íntima e pessoal associada ao canto (Bent 2001; Goetschius 1918; Kimball 2006).

Estas características estão claramente plasmadas na *Resignação* op. 39: é uma peça breve, contendo apenas 44 compassos, estruturada em forma tripartida ABA', complementada por uma *codetta*. As secções A e A' são em Mi menor, intercaladas pela secção B em Mi maior - tonalidade que é retomada na *codetta*, que ecoa precisamente a secção B, de carácter contrastante, e não o tema principal, lamentoso, concluindo a peça com um arpejo que se desvanece em direção aos agudos. As frases, como indicado pelo subtítulo, possuem um carácter melódico, e estão organizadas de forma remanescente à dos versos poéticos (Figura 5), ou seja, organizam-se segundo uma estrutura frasal que imita a de uma canção vocal, organizada em padrões de antecedente e consequente. O acompanhamento é simples e varia de arpejos quebrados nas secções A e B, para agitados acordes na secção A', variação que permite dar ênfase aos diferentes ambientes de cada secção.



Figura 5 – Compassos 1 a 12 do autógrafo de *Resignação*, op. 39, por José Vianna da Motta
Fonte: Adaptado de Vianna da Motta, 1881, Biblioteca Nacional de Portugal: Cota V. M. 1179

A escolha da forma canção permite evocar tanto o texto e a voz do cantor ausente, agora descorporizada, como também a ausência da ação da mão direita. Assim, concretiza-se a segunda prerrogativa, anteriormente referida, para a situação acusmática: **“Sons acusmáticos encorajam a projeção imaginada de um corpo sónico”**. Os elementos ausentes - a voz, o texto, a mão direita, ou o violino, - estão meramente implícitos e, ao instigar o público à conjectura sobre a sua ausência, servem de suplemento semântico, com o qual o compositor conta (Urrows 2008, 152). A *Resignação* op. 40¹² mantém exatamente as mesmas características formais (Figura 6). Contudo, ao prever a esperada ação das duas mãos, e ao outorgar a linha melódica ao violino ou flauta, ou seja, ao conferir um corpo visível ao intérprete, por um lado, e um timbre e idioma instrumental distinto do piano, por outro, atenua o carácter evocativo do op. 39. O arranjo do op. 40 poderá implicar uma perda da coesão anteriormente mencionada, desassociando o carácter expressivo da

¹² Autógrafo de cinco páginas, que se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal sob a referência V. M. 1180. Nota-se que o nome do dedicatário foi rasurado e que a composição da *Resignação* op. 40 começa na mesma página onde termina a *Resignação* op. 39.

peça da contribuição evocativa e pessoal do ouvinte, agora focada na relação mais ou menos dialogante entre os dois instrumentistas.



Figura 6 – Compassos 1 a 4 do autógrafo de *Resignação*, op. 40, por José Vianna da Motta
Fonte: Vianna da Motta 1881, Biblioteca Nacional de Portugal: Cota V. M. 1180

Contudo, semelhante perda não se verifica no par homólogo de obras acima mencionado. Em *Singela, Polka-Mazurka*, op. 17, sendo para duas mãos, não se observa: a dessincronização entre fonte, causa e som; o encorajamento da imaginação de uma fonte sonora alternativa; e a preponderância de elementos disruptivos ou desafiadores, face às práticas musicais e sociais da época, que exijam do ouvinte especulações extramusicais para complementar a decifragem musical durante a escuta. O seu arranjo para piano (a duas mãos) e flauta/ou violino op. 15 mantém, assim, a integridade estrutural e concetual da obra.

Na *Resignação* op. 39, por outro lado, para o ouvinte que observa o intérprete a tocar apenas com a mão esquerda durante a performance, a plenitude aural entra em discordância com a ausência visual da ação da mão direita (Hammond 2012; Leong e Korevaar 2005). Verifica-se a primeira prerrogativa, anteriormente enunciada, para o estabelecimento da situação acusmática: **“O som acusmático, quando definido em termos da Acusmática (...) apenas requer o espaçamento da fonte, causa e efeito”**. Esta sensação de plenitude, na *Resignação* op. 39, é alcançada pelos tipos de escrita utilizados que remetem às texturas do repertório para duas mãos, e que são comuns no repertório para a mão esquerda em geral, tal como identificados por Donald Patterson: o contrapontístico e o monofónico (Patterson 1999, 12). No primeiro caso, diferentes estratos de notas se sobrepõem em movimentos independentes ou paralelos e se diferenciam por funções ou hierarquias distintas (Figura 7). No segundo, existe apenas uma linha melódica que tem implícita uma melodia e um acompanhamento (Figura 8).



Figura 7 – Compassos 32 e 33 do autógrafo de *Resignação*, op. 39, por José Vianna da Motta
Fonte: Vianna da Motta 1881, Biblioteca Nacional de Portugal: Cota V. M. 1179



Figura 8 – Compassos 6 e 7 do autógrafo de *Resignação*, op. 39, por José Vianna da Motta
Fonte: Vianna da Motta 1881, Biblioteca Nacional de Portugal: Cota V. M. 1179

O desalinhamento entre gestos musicais e corporais assenta na acumulação, pela mão esquerda, de estratos ou linhas que se sobrepõem. Estes estratos mantêm a sua independência em termos de duração, registro, ataque, caráter e direção, exigindo da mão esquerda a divisão de funções de cada dedo, assim como, com o auxílio do pedal, a condução de movimentos físicos descontínuos, de forma a assegurar a continuidade sonora e semântica dos diferentes estratos musicais. Na *Resignação* op. 40, as diferentes frases são distribuídas pela mão direita do piano e pela flauta ou violino, introduzindo a novidade gestual da comunicação entre os instrumentistas (Figura 9). De fato, toda a *Resignação* op. 39 parece ter sido transferida apenas para a mão direita do piano e pelo instrumento melódico na *Resignação* op. 40, enquanto a mão esquerda executa um inédito suporte harmónico em oitavas.

Curiosamente, várias passagens da *Resignação* op. 39 poderiam ser executadas confortavelmente apenas com a mão direita, à exceção de alguns apontamentos no registo grave da secção A, que requerem um esforço adicional. De fato, a *Resignação* op. 39 é tocada maioritariamente no registo médio agudo, provocando a sensação da falta de um apoio harmónico grave, ou de uma progressão harmónica que proveja verticalidade. Este efeito poderá ser intencional, visando ocultar a ausência da mão direita e, ao mesmo tempo, revisitar experiências corais religiosas, como anteriormente mencionado, reforçando o caráter lamentoso e solitário da peça. Este efeito desvanece-se na *Resignação* op. 40 com a introdução de uma linha de oitavas no baixo. Relembrando Pascal Bonitzer, Michael Chion destaca a consequência deste tipo de modificações: “a desacusmatização de uma personagem corresponde à sua queda num destino humano, corrente e vulnerável” (Chion 2008, 104).



Figura 9 – Compassos 5 a 8 do autógrafo de *Resignação*, op. 40, por José Vianna da Motta
Fonte: Vianna da Motta 1881, Biblioteca Nacional de Portugal: Cota V. M. 1180

4. Conclusões

A *Resignação* op. 39 de José Vianna da Motta, num primeiro olhar, aparenta ser uma curiosidade pontual da sua infância. Trata-se da única obra para a mão esquerda do compositor e, pelo menos fora dos círculos familiares, não há registo de Vianna da Motta tocar em concerto obras para a mão esquerda. Num mapeamento das possíveis circunstâncias motivadoras da composição desta peça, as recorrentes dores nos dedos que o compositor menciona em diferentes períodos da sua vida, assim como um eventual interesse estético, surgem como as razões plausíveis, ainda que inconclusivas até ao momento (Costa Ferreira, 2022). A obra teve um impacto pontual na composição de outras obras subsequentes, o que sugere uma influência na formação composicional de Vianna da Motta. Além disso, evidencia-se um condicionamento físico recorrente que poderá ter influenciado a sua técnica enquanto pianista.

É evidência do interesse que Vianna da Motta nutriu pela *Resignação* op. 39 a existência de uma adaptação para violino ou flauta, e piano - *Resignação* op. 40. Esta é uma réplica quase exata do original, sem revisão significativa, acréscimo ou exclusão. Pode-se afirmar que não é mais do que uma instrumentação da *Resignação* op. 39; no entanto, o ganho tímbrico do op. 40 implica a abdicação, ou o desvelar, do potencial acusmático do op. 39. Ou seja, o subtexto ou fonte sonora que no op. 39 era sugestionado ou deixado à consideração - ou imaginação - do ouvinte, no op. 40 é materializado.

Num entendimento mais amplo do termo acusmático, verifica-se uma participação importante do visual na experiência da escuta da música de piano para a mão esquerda. A ausência da mão direita, sentida apenas visualmente, mas não auditivamente – pelo menos musicalmente, - provoca uma discordância entre o visual e o auditivo que acompanha o reposicionamento das expectativas dos ‘espectadores’ desta música. Investigadores-performers como Clare Hammond colocam esta experiência no centro da escuta do repertório para a mão esquerda:

Na sala de concerto a presença física do pianista de mão esquerda irá provavelmente afetar significativamente a vivência da música pelo ouvinte e assim a incongruência entre a ilusão aural e a realidade visual torna-se um elemento expressivo central na peça da mão esquerda¹³ (Hammond 2012, 65, nota 6).

Já Daphne Leong e David Korevaar, na análise performativa sobre o *Concerto para a mão esquerda* de Ravel, precisam esta relação entre visual e o auditivo, descrevendo-a como uma “distância entre o físico e o musical”. Segundo os autores, a escrita de Ravel indicia a intensão de “mascarar” a mão esquerda como duas mãos por meio técnicas “alusivas” ou “evocadoras” das texturas para duas mãos. Estes são “conflitos entre as narrativas físicas e musicais”, ou “incongruências”, que “criam significado” para o performer e ouvinte (Leong e Korevaar 2005, 3-4).

A preferência pelo conceito ‘**Acusmaticidade**’ permite analisar a situação acusmática segundo diferentes circunstâncias, modos de intenção, vínculos sociais e culturais, entre outros. No caso da música para a mão esquerda, verificam-se duas importantes condições que permitem atestar o seu potencial acusmático: o espaçamento entre causa e som, e a conjuração de uma fonte sonora ausente. Se estas proposições não se

¹³ “In the concert hall the physical appearance of the left-hand pianist is likely to affect the listener's experience of the music significantly and thus the incongruity between aural illusion and visual actuality becomes a central expressive element in the left-hand work” (Hammond 2012, 65, nota 6).

verificarem - se não ocorrerem as “raturas entre fonte, causa e som, que encorajem a projeção imaginada de um corpo sónico” - então o público poderá entender a obra como escrita para duas mãos, estando eventualmente em falta a secção destinada à mão direita. A tentativa de criar uma peça para a mão esquerda, desprovida desta capacidade evocativa, terá que ponderar se, dada a inatividade da mão direita, será possível uma perfeita sincronização do visual e do auditivo, que contrarie a “instintiva e irresistível” curiosidade de convocar a mão direita, ou outra fonte sonora ou representacional.

5. Referências

- Almeida, Joaquim de. 1873. *Junho: Ernani, Capricho para a Mão Esquerda*. [Partitura, piano solo, para a mão esquerda] Lence & Viúva Canongia. Biblioteca Nacional de Portugal, cota: C.N. 57//1 A.
- Araújo, Helder. 2009. *A Composição Brasileira de Piano para a Mão Esquerda*. 28 de abril de 2009. [Tese Doutorado, Música, Universidade de São Paulo, Departamento de Música, Brasil]. Repositório da Produção USP. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-11072009-173204/>
- Bispo António Alexandre. 2015. Madagáscar no Rio: o Relato de Viagem de Ida Pfeiffer (1797-1858) Elaborado por Oscar Pfeiffer (1858). *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 154/12. http://revista.brasil-europa.eu/154/Oscar_Pfeiffer.html; último acesso a fevereiro de 2024.
- Campinho, Miguel. 2015. *Óscar da Silva (1870–1958): Life and Solo Piano Works*. [Tese Doutorado, Artes Musicais, The Hartt School, University of Hartford, EUA]
- Cascudo, Teresa, and Trindade, Maria Helena. 1998. *José Vianna da Motta: 50 anos da sua Morte*. Lisboa: I. P. M.
- Chion, Michel. 2011. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema* (P. Duarte, Trans.). Lisboa: Texto & Grafia, Lda. (Título original de 2008).
- _____. 1999. *The Voice in Cinema* (C. Gorbman, Trans.). New York: Columbia University Press. (Título original de 1982)
- Costa Ferreira, João. 2022. *Écriture Pianistique, Jeu et Interprétation dans L’œuvre de José Vianna da Motta* [Tese Doutorado, Université de Paris – Sorbonne, France]. HAL Thèses. <https://theses.hal.science/tel-03828183/>
- Cox, Cathy. 2006. *Listening to Acousmatic Music*. [Tese Doutorado, Columbia University, EUA].
- Cross, Jonathan. 2003. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge University Press.
- Dahl, S., Bevilacqua, F., Bresin, R., Clayton, M., Leante, L., Poggi, I., and Rosamimanana, N. 2010. Gestures in Performance. In M. Leman & R. I. Godoy (Eds.), *Musical gestures: Sound, Movement, and Meaning* (pp. 36–67). New York: Routledge.
- Edel, Theodore. 1994. *Piano Music for One Hand*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Esposito, Francesco. 2016. *Um Movimento Musical como Nunca Houve em Portugal: Associativismo Musical e Vida Concertística na Lisboa Liberal (1822-1853)*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos e Sociologia e Estética Musical.
- Bent, I. D. 2001. Liedform. In S. Sadie (Ed.), *Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 14, p. 683). UK: Oxford University Press.

- Freitas Branco, João de. 1987. *Viana da Mota: Uma Contribuição para o Estudo da sua Personalidade e da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Friedheim, Philip. 1962. The Piano Transcriptions of Franz Liszt. *Studies in Romanticism*, 1(2), 83–96. Boston University. <https://www.jstor.org/stable/25599545>
- Godowsky, Leopold. 1935. Piano Music for the Left Hand. *The Musical Quarterly*, 21(3), 298–300. Oxford University Press. <https://www.jstor.org/stable/739050>
- Godoy, R. Inge. 2010. Gestural Affordances of Musical Sound. In M. Leman & R. I. Godoy (Eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (pp. 103–126). New York: Routledge.
- Goetschius, Percy. 1918. *The Homophonic Forms of Musical Compositions*. New York: G. Schirmer.
- Hammond, Clare. 2012. *To Conceal or Reveal: Left-hand Pianism with Particular Reference to Ravel's "Concerto pour la Main Gauche" and Britten's "Diversions"* [Tese Doutorado, City University, Music Department, London], City Research Online. <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/11671/>
- Hochdorf, L., and Tischler, H. 1947. Mendelssohn's Songs Without Words. *The Musical Quarterly*, 33(1), 1–16.
- Howe, Blake. 2010. Paul Wittgenstein and the Performance of Disability. *The Journal of Musicology*, 27(2), 135–180. <https://doi.org/10.1525/jm.2010.27.2.135>
- Jensenius, A. R., Wanderley, M. M., Godoy, R. I., and Leman, M. 2010. Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. In M. Leman & R. I. Godoy (Eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (pp. 12–35). New York: Routledge.
- Kane, Brian. 2014. *Sound unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Kimball, Carol. 2006. *A Guide to Art Song: Style and Literature*. USA: Hal Leonard Corporation.
- Kong, Won-Young. 1999. *Paul Wittgenstein's Transcriptions for Left Hand: Pianistic Techniques and Performance Problems* [Tese de Doutorado, University of North Texas, Denton, TX]. UNT Digital Library. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935633/>
- Leman, Marc, and Godoy, R. Inge. 2010. Why Study Musical Gestures? In M. Leman & R. I. Godoy (Eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (pp. 3–11). New York: Routledge.
- Leong, Daphne, and Korevaar, David. (2005). The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's *Concerto pour la Main Gauche*. *Music Theory Online*, 11(3). https://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.3/mto.05.11.3.leong_korevaar.php
- Lima Júnior, António Pereira. *Sonho de Ventura, op. 11: Romance para a Mão Esquerda*. [Partitura, piano solo, para a mão esquerda] Biblioteca Nacional de Portugal, cota: C. N. 1360 A.
- Mota, José Viana da, Beirão, J. M. de M. (Ed.), Carvalho, M. V. de (Pref.), Beirão, C. W. (Coord.), and Archer, E. (Trans.). 2015. *Diários (1883–1893) – José Vianna da Motta (1868–1968)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- Noriega, Scott Matthew. 2020. *Defining the Left-Hand Piano as "Another Instrument" in the Music of Leopold Godowsky and Franz Schmidt*. [Tese de Doutorado, New Brunswick, New Jersey, USA]. RUcore: Rutgers University Community Repository Search Services Collections. <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/64340/>

- Patterson, Donald. 1999. *One Handed: A Guide to Piano Music for one Hand*. Westport, Conn: Greenwood Press.
- Penrose, James F. 1995. The Piano Transcriptions of Franz Liszt. *The American Scholar*, 64(2), 272–276. <https://www.jstor.org/stable/41212325>
- Rafal, Jeremy. 2012. *Songs for Piano Alone: A Look at Franz Liszt's "Buch der Lieder Allein, Books I and II"*. [Tese de Doutorado, dissertation, Jacobs School of Music, Indiana University]. IU Scholar Works. <https://scholarworks.iu.edu/dspace/items/aeb4c630-c352-400f-9c4b-805d0ade9c8b/full>
- Robb, Hamish. 2015. *Embodying Meaning and Imagining Sound in Nineteenth-century Piano Music* (Tese Doutorado, Princeton University, USA). Princeton DataSpace. <https://dataspace.princeton.edu/handle/88435/dsp018g84mp58v>
- Rowland, David. 1993 *A History of Pianoforte Pedaling*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Schaeffer, Pierre. 2017. *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines* (C. North & J. Dack, Trans.). Oakland: University of California Press. (Título Original de 1966)
- Stavinsky, Igor. 1936. *Stravinsky: an Autobiography*. New York: Simon and Schuster.
- Urrows, David F. 2008. Conscientious Translation: Liszt, Robert Franz, and the Phenomenology of Lied Transcription. In D. F. Urrows (Ed.), *Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field* (Word and Music Studies, 9, pp. 135–160). Leiden: Brill Academic.
- Vianna da Motta, José. 1881. *Elegia para Piano, op. 45*. [Partitura, piano solo, para duas mãos, autógrafo]. Biblioteca Nacional de Portugal, cota: V. M. 1182.
- _____. 1881. *Resignação op. 39, Melodia para a Mão Esquerda*. [Partitura, piano solo, para a mão esquerda, autógrafo] Biblioteca Nacional de Portugal, cota: V. M. 1179.
- _____. 1881. *Resignação op. 40, para Rebeca ou Flauta e Piano*. [Partitura, piano a duas mãos e flauta ou violino, autógrafo]. Biblioteca Nacional de Portugal, cota: V. M. 1180
- _____. 1881. *Rondino, op. 52, Composto para Piano*. [Partitura, piano solo, para duas mãos, autógrafo]. Biblioteca Nacional de Portugal, cota: V. M. 1189.
- _____. 2016. *Singela, Polka-Mazurka op. 15*. [Partitura, piano a duas mãos e flauta]. Ed. Costa Ferreira, João. Lisboa: Ava Musical Editions.
- _____. 2016. *Singela, Polka-Mazurka op. 17*. [Partitura, piano solo, para duas mãos] Ed. Costa Ferreira, João. Lisboa: Ava Musical Editions.