

Transcrição musical: criação e análise em cinco abordagens influenciadas por Luciano Berio

Felipe Mendes de Vasconcelos

Universidade Federal de Minas Gerais | Brasil

Resumo: A partir das reflexões do compositor Luciano Berio (1988; 2006; 2017) sobre transcrição, separamos cinco abordagens que tangem diversas áreas dos domínios musicais e discutimos como elas podem estar relacionadas a processos criativos e analíticos. Concluímos que o estudo da transcrição, de acordo com a noção ampla que Berio lhe confere, pode contribuir para avanços nas áreas da composição e da musicologia em geral.

Palavras-chave: Transcrição. Criação musical. Musicologia. Luciano Berio.

Abstract: Based on the reflections of composer Luciano Berio (1988; 2006; 2017) on transcription, we have separated five approaches that touch upon various areas of musical domains and discussed how they may relate to creative and analytical processes. We conclude that the study of transcription, according to Berio's broad definition, can contribute to advancements in the fields of composition and musicology in general.

Keywords: Transcription. Musical Creation. Musicology. Luciano Berio.

Para o compositor Luciano Berio, a história da música é um processo contínuo de traduções (BERIO, 2006, p. 31). Ele usa “tradução” como metáfora e a equipara, nos domínios musicais, ao termo *transcrição*. Segundo Berio (2006, p. 39), a transcrição é uma maneira de “comentar e assimilar elementos de experiências passadas e alheias”. Como isso pode se dar de muitas maneiras, se torna “difícil atribuir fronteiras precisas aos vastos territórios da transcrição” (BERIO, 2006, p. 39).

Ao observar as reflexões de Berio de modo mais específico, é possível separar cinco abordagens afeitas à ideia de transcrição musical. A propósito dessa separação, construímos cinco textos interconectados pela temática da transcrição e articulamos cada um deles com pensamentos acerca de processos criativos e analíticos. Para isso, buscamos conectar suas ideias com propostas de outros autores, além da nossa própria reflexão. É preciso considerar que, quando Berio fala em transcrição, sua visão é profunda e abrange, normalmente, aspectos multidimensionais que tangem caminhos diversos. Portanto, nosso foco recai sobre os processos e vias de criação musical através de cada uma das abordagens propostas e não sobre a noção específica de transcrição que comumente se atribui a Berio, esta será apenas um dos cinco tópicos da nossa discussão.

Como, para Berio, “transcrição é sempre uma transposição” (BERIO, 2017, p. 367), as cinco abordagens decantadas dos textos do compositor representam as seguintes possibilidades de transposições no meio musical: 1) do sonoro para o gráfico, ou seja, dos sons musicais para um sistema de notação (ou de um sistema de notação para outro, podemos acrescentar), como partituras e tablaturas; 2) do gráfico para o sonoro, como da leitura silenciosa de uma partitura para sua performance; 3) de uma experiência musical para sua descrição verbal – o que, a nosso ver, compreende atividades de análise, descrição, crítica etc.; 4) dos textos literários para uma forma musical (canção, ópera, oratório etc.) – o que podemos estender para a música instrumental como poemas sinfônicos e, mais além, à relação da obra com estímulos extramusicais de todo tipo; e, por fim, 5) de uma realidade musical para outra – como o trabalho criativo que explora obras musicais ou trechos de músicas preexistentes sobre os quais se desenvolvem processos criativos dialógicos que envolvem transformações timbrísticas, formais, temáticas, estruturais, contextuais (citações, arranjo, orquestrações, adaptações, paráfrases, termos com os quais mais correntemente a transcrição beriana é associada).

1. Do sonoro para o gráfico

A transcrição como o processo de transposição do sonoro para a representação gráfica é uma das acepções mais utilizadas no meio musical: a notação musical “é em si uma forma de transcrição”, enfatiza Berio (2006, p. 34). Normalmente, desde os estudos iniciais em música (estudos formais do ocidente), o aprendiz é treinado na habilidade de grafar aquilo que escuta ou toca, seja com desenhos representativos (*áudio partitura*), como propõe algumas correntes da educação musical, ou diretamente na partitura tradicional. Esse exercício é bastante reforçado nas disciplinas de percepção durante a graduação no ensino superior de música e caracteriza uma base da formação acadêmica do profissional.

É sobre esse tipo de transcrição que o *Dicionário Grove de Música* dá mais enfoque, seja como a notação transformada de um meio para outro (a transposição do tetragrama para o pentagrama, dos neumas para as figuras modernas, das claves antigas para as remanescentes) ou como registro escrito e/ou transferência de uma “forma audível para a forma gráfica” (SADIE, 1994).

Berio (2006, p. 34) nos faz recordar que, a partir do século XIII, com a evolução da notação musical houve uma propagação da música tanto público como privadamente, o que favoreceu o crescimento de trocas de ideias musicais de país para país.

O tratado *Ars nova musicae*, de Philippe de Vitry, que trazia, inicialmente, inovações nas técnicas de notação musical, teve grande influência nas composições subsequentes e desencadeou o que conhecemos como o movimento *Ars nova*. A notação propiciou, mesmo que com imprecisões e limitantes, a permanência do texto musical e uma forma de estudá-lo, além de possibilitar modos de investigações antropológicas, ontológicas e composicionais.

Um dos desdobramentos musicológicos bastante ligado a esses tipos de transcrições é a etnomusicologia. Para Maria Ignez Mello (2005, p. 226), os pressupostos da etnomusicologia que conduzem ao tratamento da música como sistema cultural também podem admitir a transcrição musical como uma forma de “tradução cultural”. De acordo com o etnomusicólogo Anthony Seeger (2015, p. 203-204), as transcrições nunca devem ser um fim em si mesmas, mas sim uma ferramenta para levantar questões. A premissa de Seeger pode ir além da área para a qual foi proferida (etnomusicologia) e esse ideal de transcrição pode se estender a outras disciplinas do contexto musical, principalmente a criação.

Béla Bartók, considerado por muitos o pai da etnomusicologia moderna, dedicou-se a transcrições de músicas folclóricas e empregou muitas delas – transformando-as, re-harmonizando-as etc – em suas próprias composições. Segundo Berio (2006, p. 56), “Bartók é um dos exemplos mais significativos e complexos de *bilinguismo* musical”, há uma relação profunda e indissolúvel entre o material folclórico que explorava e o “mundo da música ‘erudita’ no qual ele desenvolveu sua obra”.

Outros compositores se apropriaram de transcrições etnomusicológicas para estabelecer novas concepções musicais, “traduzindo” as impressões obtidas no contato com a música de tradição popular/folclórica para suas próprias criações, geralmente, voltadas para as salas de concerto. As transcrições registradas por Simha Arom da música da África subsaariana, por exemplo, tiveram influência sobre composições de Luciano Berio, Györgi Ligeti, Steve Reich, entre outros. Oliver Messiaen (1944) também explorou essa vertente intercultural estudando ritmos indianos e da Grécia antiga, além de escalas (modos) de várias regiões do mundo, isso foi importante tanto para sua música como para o seu pensamento teórico, que influenciou toda uma geração posterior. Pierre Boulez (1986, p. 421) conta sua experiência com a música ao redor mundo em jornadas empreendidas aos Andes, Ásia e à África, sobre transcrições que ele realizou das músicas próprias desses locais e como elas influenciaram o seu “espírito” criativo.

O movimento nacionalista do modernismo brasileiro é outro grande exemplo. Mario de Andrade, para citar um dos líderes mais proeminentes desse movimento, realizou e catalogou um grande número de transcrições de músicas de manifestações populares e do folclore brasileiro. Através dessas transcrições de Andrade e de outros interessados se desenvolveu toda uma escola nacional de composição com características próprias e que ainda hoje tem seus adeptos. Em muitos casos, os compositores associados a essa corrente do pensamento criativo partem de características marcantes dessas melodias para elaborar suas próprias criações o que cria nexos importantes com a identidade cultural e criativo-musical de uma sociedade.

Todos os compositores citados acima, e muitos outros não mencionados, realizaram ou se valeram de transcrições como fonte de estudo criativo. Nesse sentido, podemos confirmar e ampliar a fala de Berio que formulou a transcrição como suporte de troca de ideias entre países (entre culturas e compositores). A partitura, cercada por normas e consensos globais, proporcionou um

diálogo entre culturas e contextos, mas também, por suas limitações, desvelou questões composicionais ao ter que lidar com rítmicas, afinações e estruturas formais diferentes do pensamento musical tradicional do ocidente.

A própria criação musical pode ser discutida através da notação, uma vez que essa escrita procura transcrever as ideias sonoras de um compositor para um sistema visual. Zampronha (2013, p. 109) ressalta que não existe música de um lado e a notação musical de outro, são os sistemas de representação que tornam possível que pensemos a própria música. Na composição musical, a notação pode ser vista como a tradução escrita (de, pelo menos, uma boa parte) do pensamento criativo do compositor. Nesses casos, isto é, em músicas realizadas primeiramente na partitura (estamos excluindo, por ora, a música livremente improvisada, a música eletroacústica acusmática e muitos casos da música popular que dispensam uma forma escrita *a priori*), a notação musical se torna um elemento constitutivo, que dialoga com a criação, influencia e é influenciada por ela (como aconteceu na *ars nova*, mas também nas novas formas de notação da música de vanguarda).

Notamos ainda que, para os estudos da informática musical, a transcrição representa um polo importante de pesquisa. Nesse meio, há investimentos em algoritmos computacionais que objetivam a passagem automática de um sinal de áudio para uma partitura tradicional, por exemplo. Contudo, para além da notação tradicional, a informática musical se debruça sobre outros descritores de áudio – que também são uma forma de transcrição –, bastante úteis para análises de timbre, performance, composição entre outros aspectos que a sonologia costuma envolver. A partir do recurso visual surgem questões analíticas, mas também questões a serem problematizadas na criação, tanto da música acústica como da eletroacústica.

2. Do gráfico ao sonoro

Performance, leitura, execução são termos que, normalmente, designam um tipo de transcrição exatamente oposto daquele que, há pouco, comentamos, referindo-se assim à transposição de instruções escritas (gráficas) para sua realização musical (sonora). Este é o ponto onde fica mais ressaltado o elemento interpretativo em música. Não menos evidente é a concepção dessa interpretação como um tipo de tradução, pois o músico descodifica sinais visuais transpondo-os para uma sequência de ações musculares sobre um instrumento ou na própria voz.

À primeira vista, “transcrição” não parece um termo adequado para designar algo relacionado à execução de músicas. No entanto, Ferruccio Busoni reconhece que, assim como a escrita é a transcrição de uma ideia abstrata do compositor, “a performance de uma obra é também uma transcrição” (BUSONI, 2012, p. 29).

Na cadeia formada entre compositor, intérprete e ouvinte, cada uma dessas personagens realiza transcrições, que são como textos informando de vivências e criatividade individuais. Edson Zampronha (1998, p. 212) formula que,

se regredirmos para o momento em que a partitura é realizada pelo compositor, só encontraremos marcas (hábitos, memória, percepções, outras grafias, remissões, etc.). Se formos adiante, esta partitura, será ela mesma, uma escrita sobre a qual, o intérprete realizará sua escritura, isto é, ele colocará suas marcas sobre a própria partitura e gerará outros traços, resultado da interação entre as possibilidades de leitura, fruto de seus hábitos. O resultado é uma performance que por sua vez, é ela mesma, uma escrita sobre a qual o ouvinte aplica sua escritura e realiza sua interpretação (perceber é escrever) e, assim, infinitamente.

Observada por esse ângulo, a performance musical é um novo texto, intimamente relacionada com o texto que interpreta, mas dando-lhe algum aspecto particularmente novo. Assim como a tradução de uma obra literária pretende ser uma réplica ao mesmo tempo que é uma versão do texto original, a performance é uma transcrição realizada pelo intérprete do qual, normalmente, se espera fidelidade e criatividade simultaneamente (em proporções não preestipuladas, mas em equilíbrio coerente).

É quase como se a interpretação de um texto criasse um subtexto próprio que se desenvolve, comprovando, variando e contrastando com o texto real. Esse subtexto é inerente à partitura e é limitado; ele resulta de um diálogo entre ela e o intérprete, e sua riqueza é determinada pela curiosidade deste último (BARENBOIN, 2009, p. 55).

O escritor e filósofo Roland Barthes salienta como a leitura de uma partitura pode ser vista como uma transcrição para o corpo. Segundo Barthes, essa atividade é primeiramente uma ação muscular em que o corpo deve “transcrever o que lê” e, “fazendo som e sentido, o corpo *como aquele que inscreve [inscriber]* e não apenas como transmissor ou simples receptor” (BARTHES, 1977, p. 149).

A performance é caracterizada como uma atividade criativa e analítica, relacionada às impressões pessoais e subjetivas deixadas pelos instrumentistas ou cantores. Por isso, geralmente, os pensadores e pesquisadores da área da performance musical defendem o papel ativo do intérprete em relação ao texto musical (partitura). Segundo o regente e pianista Daniel Barenboim (2009, p. 58),

o intérprete também deve ser capaz de “sentir”, com o ouvido interno, a última nota de uma peça antes de tocar a primeira, e para fazê-lo deve criar sua própria realização física da partitura – um termo que prefiro ao tão utilizado “interpretação” – de forma mais estratégica do que tática, agindo em vez de reagindo.

Essa realização física da partitura antes do primeiro som também pode ser vista como a ideia de transcrição do sonoro para o corpo. Para Berio (2006, p. 92), um texto musical, na mente do compositor, pode tomar a forma de uma “entidade perfeitamente concluída e selada”, no entanto, para um intérprete, o mesmo texto musical pode se apresentar “aberto e pleno de alternativas significantes sobre sua estrutura”. O performer atua sobre certas estruturas rígidas e delas depreende um texto próprio a partir de certas flexibilizações decididas por ele mesmo ou nas brechas deixadas pelo compositor; por isso podemos analisar e discutir interpretações: *La Cathédrale engloutie*, de Debussy, por exemplo, pode ser tomada como *La Cathédrale* de Arturo Michelangeli, *La Cathédrale* de Nelson Freire, *La Cathédrale* de Pierre-Laurent Aimard.

Catarina Domenici (2012), apoiada em Bakhtin, traz à baila as relações dialógicas que unem as “vozes” de diversos *performers*. Nesse sentido, entendemos que cada execução é também um tipo de transcrição da história em que o instrumentista transpõe não somente os pensamentos e ideias do compositor, ele faz audível as forças da tradição, dialoga com várias vozes (outras performances) e, a partir delas, estabelece o seu texto. Brian Ferneyhough (2018, p. 294), na mesma direção, expõe que, ao se executar uma sonata de Beethoven, o performer não interpreta apenas com as notas da partitura, mas interpreta várias gerações de interpretações e todo um *corpus* de convenções que evolui lentamente.

É dessa inter-relação entre interpretações que podemos afirmar, ao lado de Edward Said, a interpretação de Glen Gould como “um esforço exuberante e expansivo de recriação” (SAID, 2009, p. 144). Sua técnica pianística muito particular parece se aproximar aos aspectos de transcrição, como ouvir a música de Bach transportada para o pianismo do século XIX, por exemplo.

Essa questão abrange uma dimensão geral diante da interpretação de uma música antiga em instrumentos modernos, como a música do cravo (ou outros instrumentos de teclados antigos) para o piano, da guitarra renascentista (ou barroca, ou do alaúde) para o violão, das orquestras limitadas do Barroco para as grandes sinfônicas. As peculiaridades que distinguem um instrumento antigo do novo, em muitos momentos, demandam decisões de interpretação criativas e de atualização que podem interferir em elementos estruturantes da obra (tipos de ornamentação, utilização do pedal de sustentação no piano, transposições de oitavas em determinadas notas, transposições de tonalidades, andamentos etc).

Esse papel ativo (e criativo) do intérprete pode ser considerado tanto na composição como nas análises musicais.

3. Da experiência musical para o discurso verbal

O discurso sobre música é outra forma de transposição. Para Berio, “palavras sobre música podem se tornar um tipo de transcrição” (BERIO, 2006, p. 50) e “há vezes que a tradução da música em palavras parece substituir uma experiência direta” (BERIO, 2006, p. 52). As várias maneiras como esse discurso se apresenta nos domínios musicais – análises, críticas, notas de programas, comentários, descrições – demonstram a versatilidade de gêneros possíveis. Embora se trate de uma transposição entre domínios (musical para o verbal), Jean-Jacques Nattiez (1990, p. 133) formula que o discurso sobre música é uma metalinguagem, ou seja, linguagem versando sobre linguagem. Quando Bakhtin (2016, p. 71), em uma linha de raciocínio semelhante, evidencia o texto como dado primário no estudo das humanidades ele frisa que uma obra artística também pode ser compreendida como texto. Desta forma, uma vez que

se concebe o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos. São pensamentos sobre pensamentos, vivências sobre vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos (BAKHTIN, 2016, p. 71).

Na visão bakhtiniana, que inclui uma série de pensadores, o processo de compreensão da música não pode ser apartado completamente do universo verbal; isso não significa que a palavra

seja capaz de substituir uma experiência musical: “uma palavra não pode transmitir adequadamente uma obra musical” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 101). Todavia, para Valentin Volóchinov (2017, p. 101), mesmo não ocorrendo uma substituição (som por palavra), a compreensão musical apoia-se na palavra e é por ela acompanhada, o pensamento reflexivo sobre música é mediado pela linguagem verbal. Berio (2006, p. 50) também considera que a música “nunca irá se afastar das palavras, nem as palavras da música”.

Oiliam Lanna (2014) lembra que a música tem o seu lado irredutível, no entanto, por ser carregada de simbólico, ela permite uma passagem natural para o discurso. Além disso,

se considerarmos esse simbólico como algo extensível, mutável, carregado das imprecisões e das incertezas nascidas do embate entre a obra e sua sobrevivência em muitos contextos diferentes do seu, estaremos diante de um horizonte em contínua mutação, marcado por uma “contaminação” que torna possível um discurso sempre renovado sobre música (LANNA, 2014, p. 14).

Sendo assim, Lanna aponta para uma relação dialógica entre o discurso e a música uma vez que falar/escrever sobre uma peça musical significa evidenciar uma escuta que é contextualizada e volúvel, e isso é um fator que possibilita a diversidade de discursos; para nós, uma diversidade de transcrições de textos musicais para textos verbais.

Como propõe Jean Molino (1989, p. 11) o discurso da análise musical é a “música continuada através de outros meios”. Essa extensão verbal de uma obra musical não interfere fisicamente na estrutura de uma partitura, mas agrega propriedades à peça e, através desse contato dialógico, pode influenciar a apreciação.

Aliando o discurso à criação musical, verifica-se que um compositor é constantemente requisitado a produzir textos sobre sua obra (falar ou escrever sobre ela). Quando há estreias, por exemplo, geralmente é solicitado ao compositor um texto introdutório que constará no programa do concerto. Assim, ele se dispõe a transcrever suas ideias musicais em palavras a fim de descrever alguns de seus processos criativos e situar seu ouvinte durante a execução da peça. Geralmente esses textos variam das informações mais técnicas às reflexões mais metafóricas ou poéticas. “Falar da composição musical, dos problemas que nos tomam enquanto escrevemos uma música, em nada pode traduzir o ato de compor, senão anexar-se a esta experiência como algo mais”, diz Silvio Ferraz (2005, p. 32).

Já no século XVII encontram-se exemplos de textos dados ao público para esclarecer ou posicionar as expectativas do ouvinte, este, a partir de então e cada vez mais, espera receber um material escrito que lhe proporcione uma experiência estética com mais profundidade e maior engajamento intelectual (KRIEGER, 2016, p. 179). A nota de programa, que contém datas, comentários, descrições ou reflexões, pode ser vista como um canal privilegiado de informação e formação musical do público, mas também adere à composição como elemento importante de apercepção.

Berio (2006, p. 52) formula que, muitas vezes, a música precisa do discurso verbal atuando como mediador entre sua forma externa e sua essência, ainda mais quando a obra musical não é facilmente conectada a uma noção familiar e conciliatória de arte. Recorrentemente na história da música, afirmações verbais serviram de sustento ou mesmo de justificativa para procedimentos criativos. Nessa história construída por contínuos processos de “transformações, admissibilidades, rupturas e continuidades”, como descreve Celso Chaves (2014), nota-se que, geralmente, o compositor recorre ao discurso verbal para validar ou esclarecer suas decisões composicionais descrevendo processos criativos e evidenciando as relações dialógicas (diálogo com a tradição, com outras obras, com a teoria) da sua obra. Chaves expõe que em épocas de rupturas, ou seja, em momentos que há grandes mudanças dos paradigmas da composição musical, é quando “música e teoria necessitam estar juntas como elementos de resistência e de mudança, com o efeito de ampliar o campo das admissibilidades” (CHAVES, 2014, p. 207). O discurso teórico se mostra preciso para rebater imposições e criar expansões daquilo que é aceitável em música (CHAVES, 2014).

A análise musical, que adota um vocabulário específico de acordo com o método selecionado, é outro exemplo de transcrição em que os elementos sonoro-musicais são expostos em palavras. Muitas vezes ela pode revelar elementos escondidos aos ouvidos e, deste modo, transformar a escuta. Muitos textos analíticos de músicas dos séculos XX e XXI, por exemplo, estabelecem relações estreitas entre a obra que ouvimos e o que sabemos sobre ela, facultando ao entendimento acompanhar a escuta. O conteúdo dessas transcrições abriga, entrelinhas ou notadamente, um discurso legitimador de decisões composicionais sem o qual, possivelmente, muitas obras da vanguarda seriam sub-compreendidas.

Quando Claude Debussy escreve o porquê compôs a ópera *Pelléas et Mélisande* (DEBUSSY, 1989), ele tanto previne o ouvinte quanto rebate previamente possíveis críticas (que, de fato, vieram) diante das novidades que ele produziria no gênero ao negar abertamente a tradição, o desenvolvimentismo clássico, o *bel canto*, as “fórmulas wagnerianas”. A partir desse texto que transcreve uma pequena porção da grandiosidade de sua composição, Debussy evidencia um diálogo intrínseco entre sua obra e aquelas do repertório operístico de então. Isso nos convida a procurar ali menos das técnicas e expectativas clássicas e mais da liberdade e inovação.

Ferraz (2005), em seu *Livro das sonoridades*, experimenta algumas descrições de peças. Não como uma nota de programa ou análise no sentido tradicional, mas como exercício de (re)criação em outra linguagem. Esse processo envolve tanto aspectos analíticos como criativos que caracterizam essa abordagem da transcrição (do sonoro para a descrição verbal). Para Ferraz (2005, p. 114), descrever uma peça não é o mesmo que codificar uma escuta, “é claro que as palavras empregadas são signos, mas não se está fazendo aqui uma semiótica, ou uma tradução no sentido lato do termo. O texto não representa a música. Ele ecoa a música. Ele ressoa a música. Ele a re-apresenta, e não representa”.

Ferraz é cauteloso quanto ao termo “tradução” por receio da sua aceção generalizada, que pode dar a entender a existência de uma transposição unívoca e paralela palavra por palavra, ou melhor, uma transcrição incontestável de sequências musicais para frases e orações no âmbito linguístico.

Esse texto-imagem da obra, situado tão próximo de seu reflexo musical, não se torna a música, mas mantém vínculos essenciais com a obra que comenta, descreve ou analisa. Ele pode ser analisado linguisticamente dentro de um sistema – sintaxe, fonológica, morfológica –, contudo, seu sentido e sua plenitude carecem da música.

A transposição dos fatos musicais para a descrição verbal é também importante para a pedagogia musical. Constantemente, ao se ensinar música, principalmente na área da composição, o professor procura como evidenciar os elementos musicais verbalmente, seja no estudo de obras ou na transmissão do seu ideário de criatividade para o aluno. Apesar de os enunciados musicais não encontrarem correspondentes fiéis nos vocábulos da linguagem verbal, o estudo da composição muitas vezes buscou comparações com as construções verbais, e dos métodos originados na análise

linguística derivaram sólidas teorias para a investigação em música (semiologia musical, semiótica, teoria generativa, dialogismo bakhtiniano). Ainda assim, isso não propicia possibilidades de traduções no sentido amplo (como previne Ferraz), senão um caminho de transcrições em que se pode, dentre outras possibilidades, “re-apresentar”, recriar, interpretar e/ou ampliar o sentido de uma composição musical através das palavras.

4. De coisas e fatos não-musicais para os musicais

Berio chama a atenção de que a história da música vocal é também a “história da tradução do texto em música” (BERIO, 2006, p. 46). Aqui se encontra mais uma ideia de transcrição ligada diretamente à criação musical: a união intersemiótica do texto (poemas, passagens bíblicas, romances) com a música, realizada em canções, óperas, oratórios, cantos litúrgicos, mas também nos poemas sinfônicos, balés e outras obras em que esse texto não é propriamente cantado, declamado, recitado.

Na tradição ocidental estabelecida na era cristã, o texto foi de extrema relevância e a música se associa a ele como forma de potencializá-lo. A associação a um texto se revela um recurso valioso para aqueles que desejam extrapolar certo conjunto de regras vigentes em uma tradição. Segundo Chaves (2014, p. 206-207),

as músicas novas dos anos iniciais dos 1600 propõem mecanismos não de pronto admissíveis – o erro de contraponto, como efeito retórico, para que com ele se sublinhe os pontos cruciais na expressão do texto que se deseja magnificar; a ilustração musical de alguma palavra-chave, decorando-a, ornamentando-a, tornando evidente aos ouvidos o que a partitura também revela aos olhos.

Nesse contexto, o inusitado intervalo melódico de décima cantado pelo tenor em *Hor che'l ciel e la terra*, do *Oitavo livro de madrigais*, de Claude Monteverdi, ilustra bem como as prescrições teóricas para composição de melodias se desfazem momentaneamente mediante uma necessidade expressiva. Uma vez que, na música daquela época, dificilmente se encontram intervalos melódicos maiores que a oitava, esse grande salto na linha vocal enfatiza o texto “*son lunge*” – “tão longe” – em detrimento das regras de uma boa construção melódica naquele contexto. Chaves (2014) propõe

que essa “sinonímia sonora”, como metáfora musical, é uma das chaves para o desenvolvimento do pensamento composicional.

Além disso, muitas vezes, elementos *paratextuais*, como títulos, subtítulos, epígrafes, corroboram para que o compositor utilize recursos que, uma vez desvinculados dessas manifestações textuais, não seriam prontamente aceitáveis. Nesse sentido, podemos entender como a “transcrição” do caos, realizada pelo compositor do Barroco Jean-Féry Rebel no balé *Les éléments*, admite um acorde que sobrepõe simultaneamente as sete notas da escala de Ré menor harmônica (um *cluster* diatônico); isso em um período histórico em que o tonalismo está se estabelecendo.

Indo adiante, como afirma Denise Garcia (2007, p. 53), “pode-se dizer que não apenas palavras, mas tudo que nossos sentidos absorvem, registram, armazenam pode vir a ser imagens sonoras, pode ser o impulso para uma nova criação musical”.

Se se estende o sentido de texto para as obras de artes de um modo geral, como propôs Bakhtin (2016, p. 71, citado acima), os exemplos de transcrições para a música se ampliam ainda mais. Muitas são as peças que pretendem a relação dos seus elementos musicais com os elementos de pinturas (como *Timbre, espace, mouvement: la nuit étoilée*, de H. Dutilleux), esculturas (como *Il penseroso*, de F. Liszt), arquiteturas (como *New York sky-line*, de H. Villa-Lobos). Pierre Boulez, analisando a obra de Paul Klee (que relaciona pintura à música), declara que não se trata de uma “simples tradução” e que qualquer “transcrição literal seria absurdo” (BOULEZ, 1990, p. 38), o que estamos de acordo, seja do lado da música ou das outras artes.

As imagens e os sons da natureza, embora não sejam textos *a priori*, também são recorrentemente transcritos em música. Igor Stravinsky (1996, p. 31) reflete sobre o prazer experimentado “ao ouvir o rumorejar da brisa nas árvores, o murmúrio de um riacho, a canção de um pássaro” dizendo que “esses sons da natureza sugerem uma música, mas ainda não são, em si mesmos, música”, para isso, “é preciso um ser humano para registrá-los” e organizá-los. É assim que enxergamos, por exemplo, o pensamento criativo por trás das transcrições de cânticos de pássaros realizadas por Olivier Messiaen como parte de sua própria linguagem musical. O compositor francês não pretende uma transposição exata do gorjeado inato à ave para um instrumento, mas lhe interessa “transcrição, transformação e interpretação dos volteios e *trillos*”, dos “amalgamas extremamente refinados de pedais rítmicos” (MESSIAEN, 1944, p. 27).

No campo da instrumentação isso também pode ser percebido. Quando Monteverdi discute com seu patrono acerca das possibilidades composicionais da ópera *Nozze di Titede* (obra perdida ou abandonada), dentre uma série de rebatimentos às sugestões do empregador, o compositor escreve:

[...] as músicas dos tritões e das outras divindades marinhas devem ser designadas para os trombones e cornetos, e não para as cítaras ou os cravos e as harpas, pois sendo esta uma trama marítima, e por consequência fora da cidade – e Platão ensina que “*cithara debet esse in civitate et thibia in agris*” [...] (MONTEVERDI, 2011, p. 42).

Monteverdi recorre a modelos platônicos centenários para justificar decisões criativas, enfatizando com o latim que “devemos empregar cítara na cidade e a flauta, no campo”, e segue explanando sobre as possibilidades e impossibilidades de imitar ou transcrever musicalmente certos elementos da natureza ou descritos em um libreto.

Outro caso referente à instrumentação e relacionado às transcrições de elementos não-musicais encontra-se no *Grand traité d’instrumentation et d’orchestration modernes* (de 1844), de Hector Berlioz. Ao descrever o oboé, o tratadista diz que as características do instrumento, a seu ver,

[...] transmitem franqueza, graça ingênua, deleite sentimental ou o sofrimento das criaturas mais fracas. Ele expressa isso maravilhosamente bem em *cantabile*. Tem a capacidade de expressar agitação até certo grau, mas deve-se ter o cuidado de não estendê-lo até o grito de paixão ou o balbucio de raiva, ameaças ou heroísmo, pois sua vozinha agriçdoce torna-se bastante ineficaz e absurda. Alguns grandes compositores, incluindo Mozart, cometeram esse erro¹ (BERLIOZ, 2004, p. 104, tradução nossa).

Interessante notar como Berlioz atrela o timbre a sentimentos e emoções a ponto de entender como erro decisões contrárias a seu pensamento, o que inclui compositores como W.A. Mozart na sua lista dos equivocados.

A possibilidade de transcrições de emoções, sentimentos, personalidades, pensamentos vai além de um universo artístico e ficcional. Muitos musicólogos procuram focar a música como

¹ [...] convey candour, naive grace, sentimental delight, or the suffering of weaker creatures. It expresses this marvellously well in *cantabile*. It has the capacity to express agitation to a certain degree, but one should be careful not to stretch it as far as cries of passion or the splutter of rage or threats or heroics, since its little bittersweet voice becomes quite ineffective and absurd. Some great composers, including Mozart, have made this mistake (BERLIOZ, 2004, p. 104)

um reflexo da sociedade e da época na qual ela está inserida. Em seu *Compêndio de musicologia*, Jacques Chailley reúne pesquisas de diversos musicólogos sob a premissa do estreitamento que há entre a história e a música de um país, de uma cidade ou de um povo, bem como a de um período ou gênero e que, assim, os grandes estudos da história geral, antropologia, arqueologia, comumente, contam com uma equipe de musicólogos (CHAILLEY, 1991, p. 44).

Nesse sentido, podemos perceber como a música, de certo modo, é capaz de transcrever o pensamento de uma sociedade. Chaves (2014, p. 206), por exemplo, analisa que a época de Monteverdi assistiu mudanças no pensamento musical correspondentes às mudanças de paradigmas da sociedade europeia dos anos 1600, quando a música começa a se apartar da Igreja e da polifonia para “buscar outros locais de produção e outras ferramentas de expressão”:

para que as paixões humanas sejam cantadas, o indivíduo se destaca da textura sonora e vem para o primeiro plano. O texto, no vernáculo, mostra a totalidade do seu significado semântico e, por meio da metáfora musical, o compositor desdobra esse significado e, mirando o ouvinte, pretende que o próprio ouvinte ressoe internamente o afeto de voz, texto e música (CHAVES, 2014, p. 206).

A seu modo, a música tende refletir os acontecimentos que tornam possíveis as transformações da sociedade. Para a compositora Sofia Gubaidulina (1992, p. 451) “todos os tipos de obras tentam refletir a abundância de informação que nos rodeia”. Normalmente, essa transcrição ocorre em um nível menos consciente, no entanto, alguns compositores a busca em uma atitude premeditada. Elliott Carter (1992, p. 102), em favor da sua escrita contrapontística, diz: “eu estava preocupado em fazer que se pudesse ver ou ouvir uma ideia contra a outra, sendo uma delas o comentário da outra. É um fenômeno que se pode constatar constantemente na vida e eu queria transcrevê-lo em música”².

² J'étais préoccupé par le fait qu'on puisse voir ou entendre une idée *contre* une autre, que l'une soit le commentaire de l'autre. C'est un phénomène que l'on peut sans cesse constater dans la vie, et je voulais le transcrire en musique (CARTER, 1992, p. 102).

5. De música para música

Berio (2006, p. 31) defende que as novas obras mantêm relações com obras anteriores e, deste modo, são tipos de transcrições. Uma forma musical, por exemplo, cuja estrutura básica é reutilizada em obras inéditas, como aconteceu nas diversas gigas, minuetos, sonatas, corrobora com sua ideia de que, principalmente em música, não pode haver nada absolutamente novo e que não esteja imerso em contexto dialógico (ver BERIO, 1988, p. 57). Isto é, as obras musicais se relacionam e mantêm nexos que as ligam em uma cadeia de respostas, contraposições e referências mútuas. Vistas desse ângulo mais estendido, as peças musicais são, em certa medida, transcrições de peças anteriores.

Ao diminuir esse ângulo de observação para acompanhar o foco beriano, chegamos na transcrição que consiste em dar a uma obra outra forma de existência, um novo corpo instrumental (arranjos, adaptações, versões, paráfrases, reescrituras etc.). Dessa perspectiva, a transcrição nada mais é do que uma nova maneira de perceber as obras no sentido de uma nova escuta que, além de incorporar novas qualidades de timbres, nos dá a experiência de sua resistência através do contato dialógico entre compositores, épocas, estilos. Sob esse sentido, Berio (2017, p. 366) declara a transcrição como “um aspecto fundamental da vida musical, assim como a tradução é um aspecto fundamental da vida literária”.

Berio advoga que, em música e “em todas as linguagens, existem traduções que são cópias, traduções que são ‘retratos fiéis’ e paráfrases que são travestimentos dos originais” (BERIO, 2006, p. 37). João Victor Bota, que também se debruça sobre a temática da transcrição, toma que preceitos que incentivam a inventividade de um tradutor são plenamente compatíveis com a criação de transcrições musicais (BOTA, 2017, p. 187). Em seu reconhecido tratado de orquestração, Samuel Adler (2003, p. 666) coloca a transcrição como algo “bem próximo da tradução de um poema de uma língua para outra”, e, apesar de existirem perdas, “pessoas que não falam a língua original irão se beneficiar e serão capazes de entender alguma coisa que estava além da sua compreensão antes da transformação”. Nesse mesmo sentido, Berio argumenta que “existem traduções que germanizam o francês original, ou americaniza o italiano, e vice-versa”, mas isso seria “um pequeno preço a pagar para o privilégio de ter Goethe nas estantes francesas, Shakespeare na

Itália, ou Proust na América” (BERIO, 2006, p. 37). Nesse processo de adequação, com perdas e acréscimos, poderíamos aceitar como um pequeno preço as possibilidades de, através de transcrições, um saxofonista, por exemplo, vivenciar (ativamente) a música barroca ou de nós mesmos experienciar o Barroco dessa outra perspectiva; um exercício aperceptivo através de um timbre (carregado do idiomatismo e técnicas próprias do instrumento) inimaginável nos séculos XVII e XVIII.

Para Berio (2006, p. 45), a transcrição “implica na possibilidade de transformação ou mesmo abuso da integridade do texto”. As ações do transcritor, sob essa ótica, podem voltar ao momento arcano em que ideias se tornaram música, e, a partir daí, reerguerem a obra com limites mais ou menos flexíveis de fidelidade. Em um grau profundo de assimilação, chegaríamos a uma transcrição da ideia mais do que uma transcrição do som, como propõe Berio (2006, p. 45), uma vez que a transcrição “arrasta para o âmago do processo formativo”, permite assumir “total e completa responsabilidade pela definição estrutural do trabalho” (BERIO, 2006, p. 45).

A visão de Berio sobre transcrição vai além de um produto artístico. Para ele, esse processo pode agir como o comentário mais elucidador da obra transcrita (BERIO, 2017, p. 344) uma vez que, em cada caso particular, há princípios de interpretação e, desta forma, “a transcrição implica sempre um fato analítico” (BERIO, 2017, p. 367). Berio (1988, p. 94-95) declara que com o terceiro movimento da sua *Sinfonia*, por exemplo, ele supre uma vontade sua de longo período, justamente nesse sentido, isto é, a necessidade de:

explorar por dentro uma música do passado, uma exploração criadora que fosse ao mesmo tempo uma análise, um comentário e uma extensão do original fiel ao seu princípio (que se perde na noite dos tempos) de que para um compositor a melhor maneira de analisar e comentar alguma coisa é fazer algo utilizando os materiais daquilo que se pretende analisar e comentar. O comentário mais profícuo das sinfonias e das óperas foi sempre fazer uma outra sinfonia e uma outra ópera. Os meus *Chemins* são a melhor análise das minhas *Sequenze*, assim como a terceira parte da *Sinfonia* é o comentário mais aprofundado que eu poderia fazer sobre a música de Mahler.

Por isso, Paul Roberts (2016, p. 117) afirma que nenhum estudo das *Sequenze* seria completo sem a discussão da série de *Chemins*. Assim como existem análises que se tornam referências fundamentais e são recorrentemente mencionadas em novos trabalhos sobre o mesmo objeto, os

Chemins contêm elucidações importantes a respeito das *Sequenze*, e, desta forma, são fontes preciosas para investigações.

Salvatore Sciarrino tem ideias muito semelhantes a Berio (embora Sciarrino, muitas vezes, prefira o termo *elaboração*). Transcrever para Sciarrino significa encontrar uma forma potencial dentro do original e assim “exercitar uma atividade crítica de apropriação e de recriação com os instrumentos próprios de um compositor” (CURINGA, 2008, p. 347). Diante do trabalho alheio, o compositor declara em tom jocoso (em nossa percepção) que, se ele fosse musicólogo, escreveria um ensaio, sendo compositor, o seu produto é musical (CURINGA, 2008, p. 348).

Esse tipo de criação desenvolve um pensamento dialógico dentro da própria linguagem musical e pode revelar musicalmente pontos de vista analíticos, criativos e opinativos. Isso transparece na fala de Sciarrino a respeito de sua transcrição de Scarlatti:

para mim, Domenico Scarlatti algumas vezes escreve peças beethovenianas: então nas transcrições para quarteto de cordas deixo evidente esta característica, não somente pela escolha da instrumentação, mas também com as adaptações da escritura³ (SCIARRINO *apud* CURINGA, 2008, p. 348).

A ideia de Scarlatti escrever obras com elementos beethovenianos pode incorrer em certo anacronismo, mas as percepções subjetivas do transcritor, através de uma formação instrumental típica do classicismo, fazem aflorar o diálogo latente entre os dois compositores (Scarlatti-Beethoven) e o próprio Sciarrino, resultando em um trabalho artístico que reúne informações musicológicas e composicionais sobre esses três interlocutores.

Berio acrescenta que a transcrição musical, observada de um ponto de vista histórico, não implica somente interpretação, mas um processo evolucionário e transformador (BERIO, 2006, p. 35). Ela permite uma visão constantemente renovada da história, como uma ferramenta criativa de análise e comentário nas mãos de um compositor.

³ secondo me Domenico Scarlatti scrive a volte pezzi ‘beethoveniani’: allora nel trascriverli per quartetto d’archi rendo evidente questa caratteristica, non solo con la scelta dell’organico, ma anche con gli adattamenti della scrittura (SCIARRINO *apud* CURINGA, 2008, p. 348).

6. Conclusão

Reunimos aqui diversas visões sobre transcrição musical, evidenciando a larga abrangência do termo. Com base nos pensamentos de Luciano Berio, separamos cinco abordagens que o compositor deixa entrever ao falar sobre esse tema. Essas abordagens dizem respeito às transposições: do sonoro para o gráfico, compreendendo sistemas de notação; do gráfico para o sonoro, compreendendo as performances musicais; da música para suas descrições verbais, como os diversos tipos de textos sobre música; do “não-musical” para criação musical; e sobre as reformulações de uma obra ou trecho musical preexistente em novo contexto.

Muitos autores comparam a transcrição musical às traduções literárias. Berio, que é um deles, formula que toda nossa história e desenvolvimento cultural estão relacionados a traduções (BERIO, 2006, p. 31). O elo que permite o compositor agregar as diversas atividades de transcrição de diferentes áreas da música é a compreensão de que “tradução implica interpretação” (BERIO, 2006, p. 31). Isto é, nas transcrições, seja qual for sua forma, ocorrem, immanentemente, atitudes interpretativas (análises, comentários, atribuições de sentidos, julgamentos de valor) e criativas.

Em todos os cinco casos apresentados, verificamos que transcrição não se trata de uma transposição mecânica, pré-moldada, mas há constantemente estímulos para a inventividade do transcritor e, a partir desse princípio, refletimos como as transcrições contribuem e impulsionam o campo da criação musical.

Ao lado de Berio, acreditamos que os processos de transcrições podem ser estudados de maneira mais minuciosa e transmitidos de modo a enriquecer a área dos estudos analíticos e criativos em música. A pesquisa desse assunto pode gerar respostas e novos questionamentos. Sendo assim, este estudo preliminar coloca a transcrição sob diversas óticas, cada uma delas capaz de impulsionar propostas criativas nas áreas da composição e da musicologia.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. 3ed. New York: W.W. Norton & Company, 2003.
- BARTHES, Roland. *Image, music, text*. New York: Hill and Wang, 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARENBOIM, Daniel. *A Música Desperta o Tempo*. São Paulo: Martins, 2009.
- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música Contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- BERIO, Luciano. *Remembering The Future*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006.
- BERIO, Luciano. *Interviste e Colloqui*. (A cura di Vincenzina Caterina Ottomano) Torino: Einaudi, 2017.
- BERLIOZ, Hector. *Grand traité d' instrumentation et d' orchestration modernes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- BOTA, João Victor. O processo criativo musical envolvido na transcrição da composição *Agnus Dei* de Krzysztof Penderecki. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.17 - n.2, 2017, p. 177-188.
- BOULEZ, Pierre. *Orientations*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- BOULEZ, Pierre. *Le pays fertile*. Milão: Leonardo Editore, 1990.
- BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a new aesthetic of music*. Londres: Precinct, 2012.
- CARTER, Elliott. *Entretiens avec Elliott Carter*: entrevistas realizadas por EDWARDS, Allen; ROSEN, Charles; HOLLINGER, Heinz. Genève: Contrechamps, 1992.
- CHAILLEY, Jacques. *Compendio de musicologia*. Madri: Alianza Editorial, 1991.
- CHAVES, Celso Loureiro. Transformação, admissibilidades, rupturas e continuidade: discurso sobre a evolução da música. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 200-221, 2014.
- CURINGA, Luisa. Trascrizione O Trasfigurazione? Elaborazioni Di Salvatore Sciarrino Da Carlo Gesualdo. In. CURINGA, Luisa (org.). *La Musica del principe: Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*. Potenza: Convegno Internazionale di Studi Venosa. Milão: Libreria Musicale Italiana, 2008.
- DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche*: e outros ensaios sobre música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- DOMENICI, Catarina. A voz do performer na música e na pesquisa. In. SIMPOM, 2, 2012, *Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. p. 169-182.
- FERNEYHOUGH, Brian. *Univers parallèles*: essais et entretiens sur la musique. Genève: Contrechamps, 2018.
- FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades* [notas dispersas sobre composição]. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

- GARCIA, Denise. Composição por metáforas. In. FERRAZ, Silvio (org.): *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 53-76.
- GUBAIDULINA, Sofia. An Interview With Dorothea Redepenning. In. SCHWARTZ, Elliott; CHILDS, Barney. *Contemporary Composer on Contemporary Music*. EUA: Da Capo Press, 1998. p. 448-454.
- KRIEGER, Marcos. Notas de programa – Écfrase com implicações hermenêuticas na experiência estética do ouvinte. In. *SEFiM*, 2016, Porto Alegre, v. 2, n.2, p. 179-181.
- LANNA, Oiliam. Aventuras Dialógicas. In. NASCIMENTO, Guilherme et al. (org.). *A Música dos Séculos 20 e 21*. Barbacena: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2014. pp. 13-19.
- MELLO, Maria Ignez. Aspectos Interculturais da transcrição musical: análise de um canto indígena. *Opus: Revista eletrônica da ANPPOM*. v. 11, p. 221-236, 2005.
- MESSIAEN, Oliver. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Luduc, 1944.
- MONTEVERDI, Claudio. *Cartas de Claudio Monteverdi*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- MOLINO, Jean. Analyser. In: *Analyse Musicale* (revue de la Societe Francaise d'Analyse Musicale). Paris, junho, 1989, p. 11-13.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- ROBERTS, Paul. The *Chemins* Series. In. HALFYARD, Janet (ed.): *Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis*. New York: Routledge, 2016. p. 117-136.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. (edição concisa). Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- SAID, Edward W. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SEEGER, Anthony. *Porque cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em Seis Lições*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- SCIARRINO, Salvatore. *Carte da suono (1981-2001)*. Palermo: Novecento, 2001.
- VOLÓCHINOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Editora34, 2017.
- ZAMPRONHA, Edson. Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical. Tese (doutorado em comunicação e semiótica), PUC – São Paulo, 1998
- ZAMPRONHA, Edson. Notação interpretativa: invenção e descoberta. In. RICCIARDI, Rúbens; ZAMPRONHA, Edson (orgs.), *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. Ribeirão Preto, 2013.

SOBRE O AUTOR

Compositor, regente e professor de música. Doutor em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com bolsa CAPES, mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com bolsa CNPq e bacharel em Música pela UFMG. Como compositor, trabalha com música acústica e eletroacústica tendo obras premiadas e executadas no Brasil, Chile, Itália, México e Estados Unidos. Atualmente, é regente da Orquestra Real7 da Igreja Adventista do Sétimo Dia Central de Belo Horizonte, professor substituto na Universidade de Brasília (UnB) e realiza pós-doutorado na Escola de Música da UFMG. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6200-0450>. E-mail: felipemendes21@gmail.com