

## Saberes necessários para a realização de uma transcrição musical a partir da escuta

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Teoria e análise musical

**Resumo.** Este trabalho contextualiza os saberes que se fazem necessários para a realização de uma transcrição musical. A prática da transcrição musical a partir da escuta, faz parte das atividades profissionais deste pesquisador que está em processo de formação. Para chegarmos ao nosso objetivo realizamos uma pesquisa bibliográfica para conceituar e contextualizar a transcrição musical utilizando de autores como Lima Júnior (2003) e Flávio Barbeitas (2000); e entender os saberes envolvidos nos processos de transcrição relacionados aos parâmetros altura (KLAPURI; DAVY, 2007), ritmo (HINDEMITH, 1970), dinâmica (BORUSCH, 2008), articulação (ADLER, 2002), timbre (ROEDERER, 2008). Esta pesquisa permite vislumbrar os conteúdos necessários para a formação de um músico que utilize transcrição musical profissionalmente.

**Palavras-chave.** Transcrição musical, Saberes, Escuta musical.

**Title.** Knowledge Required for the Realization of a Musical Transcription.

**Abstract.** This paper contextualizes the knowledge necessary for the realization of musical transcription. The practice of musical transcription based on listening is part of the professional activities of this researcher who is in the process of training. To achieve our objective, we conducted a bibliographic research to conceptualize and contextualize musical transcription, using authors such as Lima Júnior (2003) and Flávio Barbeitas (2000), and to understand the knowledge involved in transcription processes related to parameters such as pitch (KLAPURI; DAVY, 2007), rhythm (HINDEMITH, 1970), dynamics (BORUSCH, 2008), articulation (ADLER, 2002), timbre (ROEDERER, 2008), form, and structure. This research allows us to envision the necessary contents for the education of a musician who professionally utilizes musical transcription.

**Keywords.** Musical transcription, Knowledge, Musical Listening.

A prática da transcrição musical pode fazer parte das competências de variadas funções do músico profissional: musicólogos, maestros, educadores, performers, arranjadores e produtores musicais. O termo transcrição é amplo e pode se referir a basicamente três atividades do músico como: 1) a conversão de partituras em notação antiga para notação moderna; 2) a adaptação de uma música para um instrumento diferente do originalmente dedicado; 3) a documentação de apresentações ou arquivos de mídia como vídeo ou áudio, a partir da escuta, para fins de performance, estudo ou análise. O violonista Fanuel Lima Júnior, refere-se ao

conceito de transcrição como "o processo de modificação do meio fônico de determinada composição, a passagem de obras escritas em notação antiga para a notação moderna, ou ainda, o registro de obras ouvidas em discos ou apresentações ao vivo" (2003, p. 21,22). Em variados contextos profissionais, para fins formativos ou performáticos, um músico realiza a adaptação de uma obra de um meio para outro meio. De acordo com Flávio Barbeitas essa atividade permite, e muitas vezes exige que sejam feitas adaptações necessárias à execução neste novo meio (2000). O musicólogo tem em uma de suas atividades profissionais o trabalho editorial na transcrição de manuscritos históricos. O produtor musical, um educador musical ou um músico que não tenha a partitura de uma obra, pode se valer da transcrição mediante a escuta de um áudio para registrar a mesma.

O espectro da utilização dos saberes envolvidos na atividade de transcrição musical é amplo. Renomados músicos utilizaram das competências que envolvem a transcrição de um meio para outro. Por exemplo, Johann Sebastian Bach transcrevia e arranjava suas obras a partir de outras já conhecidas. Um exemplo desse trabalho foi a transcrição de 17 obras feitas a partir de peças de Vivaldi. Franz Liszt (1811 - 1886) transcreveu para piano várias obras de outros autores. Entre elas, estão as 9 sinfonias de Beethoven e a "Sinfonia Fantástica" de Hector Berlioz (1803 - 1869). Por outro lado temos o exemplo do produtor musical Fabio Santini<sup>1</sup>, um músico que trabalha com transcrição pela escuta. Fez transcrições para a editora Vitale e transcreveu as partituras que compõem o Songbook de Sá e Guarabyra. Grandes contribuições foram deixadas para o universo músico-sócio-cultural a partir dos trabalhos de Ermelinda Paz, em sua vasta obra como transcritora de canções folclóricas brasileiras, publicadas em seu livro intitulado "500 Canções Brasileiras". (PAZ, 2015) que realizou transcrições pela escuta.

Justifica-se entender os saberes necessários à realização de uma transcrição musical para investigar como os mesmos são ensinados. Nota-se ainda, que há um distanciamento entre a prática transcricional e a teoria e prática, ensinada em um curso de graduação em música. A relação teoria e prática em um programa de formação do músico é um dos paradigmas atuais. Com o intuito de levantar reflexões sobre a relação entre a formação de um músico em nível de graduação e os saberes adquiridos, esta pesquisa se justifica por estabelecer parâmetros e compreender os saberes para uma análise de currículo, além de poder levantar a questão do ensino da transcrição musical, a continuação deste estudo. Diante do exposto perguntamos:

---

<sup>1</sup>ver em: [www.fabiosantini.com.br](http://www.fabiosantini.com.br). Site do músico Fabio Santini

quais saberes são necessários para se realizar uma transcrição a partir da escuta? Portanto, o objetivo deste trabalho é investigar os saberes necessários à prática transcricional dentro de um meio orquestral, mediante a escuta, um recorte das atividades transcritivas.

Uma consideração adicional no que diz respeito aos conhecimentos necessários para a realização de uma transcrição está relacionada ao contexto em que ela ocorre. Este estudo concentra-se na transcrição especificamente de obras que utilizam a orquestra como meio de expressão sonora, demandando, assim, um conhecimento necessário em relação à orquestração e à instrumentação.

As abordagens de pesquisas acadêmicas a respeito da transcrição musical mostram uma lacuna, no que diz respeito à investigação sobre os conhecimentos necessários para essa tarefa. Esse é um dos motivos pelo qual nos debruçamos sobre o tema. Dentre os trabalhos encontrados, citamos, como exemplo: “Práticas pedagógicas de auxílio ao desenvolvimento da escuta musical na disciplina de percepção musical” (GIORGETTI, 2018) e o trabalho “Transcrição Musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas” (SOLTO, 2010), voltados à prática da transcrição com objetivos pedagógicos e práticos mas que não mensuram quais conhecimentos se fazem necessários para essa prática. Os livros de orquestração de autores como Samuel Adler (2002), Rimsky Korsakov (2000), dentre outros, apresentam alguns saberes necessários para a transcrição musical, como sonoridade de um instrumento em determinada tessitura, mas não discutem ou identificam esses saberes para este fim. Outras literaturas focam os conhecimentos como a percepção, a notação musical, entre outros, mas não discutem especificamente esses saberes para o entendimento dos processos de transcrição musical a partir da escuta.

Para chegarmos ao nosso objetivo utilizamos da pesquisa bibliográfica. Primeiro, para conceituar e contextualizar a transcrição musical utilizando de autores como Lima Júnior (2003) e Flávio Barbeitas (2000). Segundo, refletimos sobre a transcrição musical e a escuta, a vivência musical e algumas especificidades da transcrição de uma obra orquestral. Este último com o intuito de atender ao meio específico (orquestra) utilizado na atividade transcritiva destes pesquisadores e por ampliar as discussões sobre a percepção timbrística. Por fim organizamos as discussões por parâmetros para sistematizar os saberes envolvidos nos processos de transcrição. Quais sejam: altura, ritmo, dinâmica, articulação, e timbre.

## 1. A Transcrição Musical e a Escuta: Do processo de Reconhecimento à Transcrição

A transcrição musical feita a partir da escuta, exige do transcritor habilidades perceptivas no que se refere à audição. Isso ocorre porque a transcrição musical envolve a capacidade de ouvir e identificar diferentes elementos musicais, como a altura, ritmos, timbres, dinâmicas, entre outros, e transcrevê-los com precisão para o papel ou outro meio de registro (HINZ, 1995).

A transcrição exige uma audição capaz de identificar e separar diferentes camadas sonoras, assim como suas combinações. Para realizar essa tarefa de forma eficiente, o transcritor precisa ter um ouvido musical treinado e desenvolvido, capaz de perceber todas as nuances e sutilezas do som executado (PISTON, 1955). Para mais, Karpinski (2000) destaca a importância do treinamento da audição para realização de transcrições precisas, que se aproximem ao máximo do conteúdo executado. Segundo Samuel Adler, em seu livro "The Study of Orchestration", destaca a importância do conhecimento teórico-musical, do conhecimento instrumental e da compreensão da orquestração. Esses conhecimentos estão ligados à realização da transcrição musical e inclui habilidades como reconhecimento de intervalos, identificação de acordes e suas inversões, harmonias, detecção de mudanças de tonalidade e muitos outros saberes.

A habilidade de transcrever a partir da escuta é crucial para músicos e compositores. Envolve a capacidade de transformar o som em notação escrita para que possa ser lida e tocada por outros músicos. Essa ênfase em várias áreas de conhecimento e habilidade é certamente precisa. Ademais, a orquestração é uma arte complexa que envolve não apenas uma compreensão de como diferentes instrumentos funcionam e soam individualmente, mas também como eles se misturam e interagem dentro de um conjunto (ADLER, 2002). Para isso, é necessário ter grande conhecimento da teoria musical para entender as relações harmônicas e melódicas entre diferentes partes, bem como fazer escolhas informadas sobre orquestração (PISTON, 1955).

O conhecimento instrumental também é crucial para a orquestração, pois diferentes instrumentos têm diferentes técnicas e limitações de reprodução que podem afetar a forma como são escritas em um ambiente orquestral. É provável que um compositor que tenha experiência em tocar ou estudar vários instrumentos esteja melhor equipado para escrever efetivamente para esses instrumentos em um contexto orquestral (ADLER, 2002)

As habilidades auditivas também são importantes para a orquestração, uma vez que os compositores devem poder ouvir em sua mente, como diferentes instrumentos e combinações de instrumentos soam juntos. Isso requer não apenas um senso bem desenvolvido de afinação relativa, mas também uma compreensão das propriedades acústicas de diferentes instrumentos. Nisto um entendimento da orquestração é essencial para uma transcrição musical bem-sucedida. Para tanto, envolve o conhecimento da evolução histórica da música orquestral, bem como as várias técnicas e convenções usadas pelos compositores para obter efeitos específicos (ADLER, 2002).

A ênfase de Adler na importância de várias áreas de conhecimento e habilidade para a transcrição musical bem-sucedida é precisa pois reflete a natureza complexa da arte da orquestração e sua relevância para o transcritor. Além do mais, o transcritor precisa com muita atenção, perceber tudo o que está acontecendo no momento da audição do conteúdo sonoro (HINZ, 1995). Uma vez percebidas auditivamente e memorizadas todas as trilhas executadas por um aparelho de emissão sonora, ou todas as vozes executadas por determinado grupo, tem-se a finalização da primeira etapa desse processo, que ainda é abstrata e primária. A partir daí, entra o trabalho do transcritor profissional, usando do conhecimento teórico-prático para representar através de notação musical, o material escutado.

## 1.2 Transcrição e Vivência Musical

A vivência musical refere-se à experiência prática e emocional de se envolver com a música. Isso pode-se incluir tocar um instrumento musical, cantar, ouvir música, improvisar, compor, participar de um grupo musical, assistir a apresentações musicais ao vivo, entre outros. É também uma parte importante do desenvolvimento musical e pode ocorrer em diferentes contextos, como aulas de música, ensaios, apresentações, gravações e interações sociais relacionadas à música (SOUZA, 2020).

A transcrição e a vivência musical estão relacionadas, pois o ato de transcrever pode ser uma ferramenta útil para aprimorar conhecimentos musicais mediante o contato com um instrumento, músico ou grupo de músicos. Isso pode ajudar a desenvolver a habilidade auditiva, a compreensão teórica e a familiarização com diferentes estilos musicais. Além disso, a transcrição pode ser usada como um recurso para aprender a tocar músicas em um instrumento, reproduzindo fielmente a música transcrita (BORUSCH, 2008, p. 107 - 133).

Por outro lado, a vivência musical também pode influenciar o processo de transcrição, uma vez que uma compreensão profunda da música e de seu estilo pode facilitar a identificação dos elementos musicais na transcrição. A vivência musical também pode fornecer *insights* emocionais e interpretativos que podem ser incorporados na transcrição para capturar a essência da música de forma mais completa. Renomados compositores e estudiosos destacam a vivência musical como requisito fundamental para a realização de uma transcrição musical. Segundo Leonard Bernstein, maestro, compositor e pianista estadunidense, em seu livro "The Joy of Music" (2004), enfatizava a importância da experiência direta com os músicos e instrumentos da orquestra. Para ele, a música não se trata apenas de um conjunto de notas escritas em uma partitura, mas uma experiência viva e emocional que deve ser sentida e compreendida através da interação direta com os músicos e instrumentos. Defende também que, para entender verdadeiramente a música, o músico deve estudar a partitura assim como deve praticar, ouvir e tocar junto com outros músicos em um ambiente real e entender que a música é uma linguagem universal que não pode ser completamente compreendida através da teoria e análise isoladamente, mas que deve ser vivenciada e sentida através da prática. Segundo ele, a experiência direta com os músicos e instrumentos da orquestra era fundamental para desenvolver habilidades como a capacidade de ouvir e responder aos outros músicos, a habilidade de se comunicar musicalmente e a compreender a forma como a música é criada e interpretada. Assim, a prática e a interação direta entre os músicos ao executar certa obra, são essenciais para que possam verdadeiramente entender e apreciar a arte da música.

O transcritor pode trabalhar diretamente com o grupo musical para obter informações adicionais sobre a música. Isso pode incluir discussões sobre a história da música, as intenções dos músicos ao tocá-la e outras informações contextuais que podem ser úteis na realização de uma transcrição precisa. E, ao final do processo de transcrição, o resultado é uma notação musical que representa a performance do grupo musical. Essa notação pode ser usada para reproduzir a música em outros contextos, como em gravações ou apresentações ao vivo, ou pode ser usada como um registro histórico da performance musical original (NETTL, 2005).

### 1.3 Especificidades para uma Transcrição Musical Orquestral

Samuel Adler explicita em seu livro, "The Study of Orchestration", sobre a necessidade do transcritor musical possuir conhecimentos práticos e teóricos sobre os instrumentos de orquestra, para a transcrição musical. Mostra através de diversos exemplos ao usar de

instrumentos como o violino, dentre outros, que é preciso conhecer a função de cada instrumento na orquestra, bem como suas possibilidades técnicas e expressivas e complementa que é necessário ter habilidade em análise musical, para identificar os elementos estruturais de uma obra, assim como suas nuances interpretativas (ADLER, 2002). Para mais, acrescenta sobre a importância da habilidade auditiva para a realização da transcrição musical. Segundo Ricardo José Dourado Freire, professor do departamento de música da Universidade Federal de Brasília, em seu artigo, "Articulações entre Imitação e Memória nos processos de percepção musical: A mente musical em uma perspectiva interdisciplinar", enfatiza sobre a importância da memorização de trechos musicais como descrito a seguir:

O funcionamento da memória apresenta diversos aspectos que influenciam na retenção e codificação das informações musicais e testes de percepção são muitas vezes baseados na memorização inicial de trechos musicais para o posterior processamento, compreensão e transcrição das informações musicais. (FREIRE, 2015, sem número de página)

Nisto, objetiva-se à discussão sobre a capacidade da audição e a captação das informações musicais com a posterior transcrição musical que é fundamental para a transcrição musical. Isso permite que o transcritor se lembre de padrões melódicos e harmônicos que ouviu anteriormente, mesmo que eles não estejam sendo tocados no momento da notação. Ademais, a transcrição musical requer uma combinação de habilidades perceptivas e técnicas específicas, que podem ser desenvolvidas e refinadas para tornar um transcritor musical altamente eficiente e preciso. Em suma, a transcrição musical a partir da audição requer um conjunto de saberes que juntos, promovem maior facilidade e agilidade ao transcritor, desde o processo de escuta até a sua conclusão com a notação em partitura.

## 2. Parâmetros musicais selecionados e o transcritor musical

Ao realizar uma transcrição musical o músico precisa compreender e dominar parâmetros musicais para chegar ao seu produto final. Saber identificar o estilo da obra, escutar frases, períodos, tanto harmonicamente como melodicamente em suas variadas texturas, identificar a instrumentação e as articulações, bem como a notação musical envolve um arcabouço de saberes. A seguir discorreremos sobre os seguintes parâmetros musicais, altura,

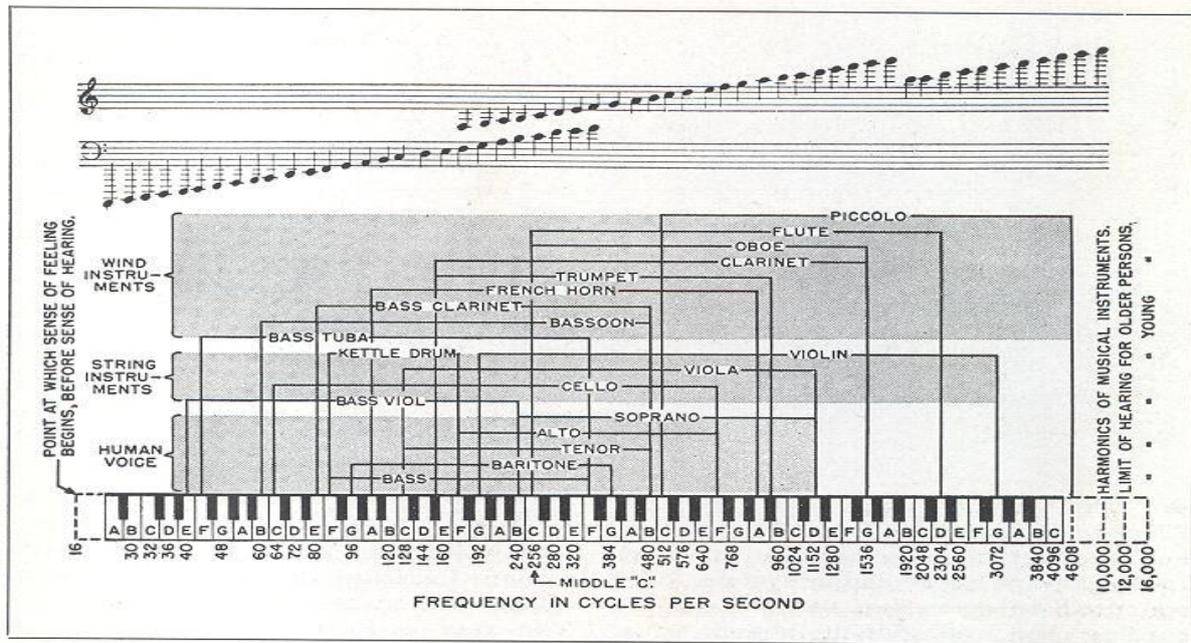
ritmo, dinâmica, articulação e timbre, a fim de investigarmos sua eficácia para a realização de uma transcrição musical.

## 2.1 Altura

Ao realizar transcrições musicais, a percepção da altura é essencial para reproduzir a intenção do resultado sonoro de uma obra. A propriedade musical altura, de acordo com KLAPURI E DAVY, é um aspecto sonoro que refere-se a forma como o ouvido humano percebe a frequência fundamental dos sons (tom), onde as baixas frequências são percebidas como "sons graves" (tom grave ou baixo) e as mais altas como "sons agudos" (tom agudo ou alto) (2007, p.8).

A percepção auditiva da altura está ligada à experiência humana com a música e se refere à capacidade de discernir e identificar as diferenças entre as frequências dos sons musicais. É uma habilidade do ser humano que possui base fisiológica relacionada ao funcionamento do sistema auditivo e nervoso. "Envolve o movimento físico da membrana timpânica e estruturas associadas e sua conversão em impulsos neurais, que o cérebro interpreta como som" (KARPINSKI, 2000, p.64) O ouvido humano é sensível a uma faixa de frequências que variam entre 20hz e 20.000hz (FERNANDES 2002, p. 18). Tendo como base o piano, normalmente o ouvido precisa identificar notas que variam entre o Lá-1 ~28 hz ao Dó7 ~4096 hz. A percepção da altura é influenciada por processos cognitivos incluindo a memória musical. Através da experiência musical e treinamento, o estudante de música desenvolve a capacidade de identificar e reproduzir notas musicais na altura percebida (KARPINSKI, 2000, p. 65).

**Figura 1 – Frequência das notas musicais**



Fonte: Página do Instituto Federal do Rio Grande do Sul sem título e data - <https://www.if.ufrgs.br/tex/fis01043/20042/leonardo/6.html>

A percepção da altura, também relacionada à organização estrutural da música, varia de acordo com a cultura musical e o contexto histórico. Neste trabalho, focamos esse entendimento dentro do sistema tonal. A altura, nesse contexto, foi desenvolvida a partir de proporções matemáticas com materialização na criação e uso de um monocórdio, instrumento rudimentar usado por Pitágoras (C. 570 a.C. - c.495 a.C) para divisão sistematizada das alturas das notas, que deu origem, mesmo que de forma primária, aos intervalos musicais usados no ocidente. Tal descoberta permitiu que outros estudiosos pudessem desenvolver novas teorias a partir do feito de Pitágoras, sendo um deles Aristóxeno (ca. 360 a.C. – ca. 300 a.C) de Tarento, filósofo, musicólogo e matemático grego do século IV a.C. que desenvolveu uma teoria musical baseada nas relações intervalares a partir da percepção auditiva e ampliou os princípios estabelecidos por Pitágoras. Também expandiu o sistema pitagórico para incluir intervalos menores e maiores, em notas discretas distanciadas pela unidade de meio tom (PEREIRA, 1995).

A altura é uma das propriedades que caracteriza dois componentes de formação da música em sua significância: a melodia e a harmonia. Compõe a identidade melódica e harmônica de uma música. O universo tonal não é o único modelo de organização melódica e harmônica, como por exemplo, as organizações modais, ou mesmo microtonais. Neste trabalho

nos concentramos no sistema tonal. A altura, dentro desse sistema, passou por vários processos de desenvolvimento em relação a sua organização. As variadas formas de afinação, como a pitagórica (justa), a mesotônica e a temperada fazem parte da história da organização do sistema utilizado no ocidente.

Atualmente utiliza-se principalmente o sistema de afinação temperada. Esse é o sistema utilizado para os estilos de música tratados neste trabalho. Esse sistema utiliza-se do intervalo de uma oitava dividida em 12 alturas. E a estrutura tonal é baseada em escalas diatônicas predominantemente maiores e menores de sete notas. Com isso, cria-se intervalos entre as notas (segundas, terças, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, etc.) que são as bases para o treinamento da percepção da altura.

Esse sistema de afinação é o mais utilizado na música ocidental principalmente por permitir que todas as tonalidades pudessem ser usadas em uma mesma obra. Diversos outros sistemas foram desenvolvidos para resolver o problema de desafinação na execução de uma harmonia, porém esses sistemas contemplavam outros desafios quando o compositor tinha a intenção de passar para um tom diferente do iniciado na obra. A afinação temperada permite a modulação entre diferentes tonalidades sem a necessidade de ajuste do instrumento, como por exemplo o piano, o cravo, o órgão, o acordeon, entre outros. No sistema de afinação temperada em que a oitava é dividida em doze sons de intervalos iguais, caracterizado por semitons, as quartas e quintas justas não são perfeitamente justas. Isso ocorre porque a afinação temperada compromete a precisão dos intervalos harmônicos em favor de intervalos temperados. Esses ajustes permitem a modulação para qualquer tonalidade dentro de uma obra. (BARBOUR, 2004).

## 2.2 Ritmo

A percepção e a compreensão do ritmo são essenciais para reproduzir a intenção do compositor em uma obra no processo de transcrição. A propriedade musical ritmo é responsável por garantir a organização dos tempos em uma música, o fluxo e a pulsação. Segundo o professor de trompa e de matérias teóricas na Universidade de Brasília - UnB, Bohumil Med, em seu livro *Teoria da Música*, a propriedade musical ritmo é a "ordem e proporção em que estão dispostos os tons que constituem a melodia e a harmonia". (1996, p.11). Como variáveis deste conceito incluem-se a organização da pulsação (compasso), das durações (figuras), agógica e andamento. O ritmo de uma música, dentro dos moldes ocidentais de composição, se

vale de um símbolo determinante na estruturação e formalização dos valores das figuras escritas em uma pentagrama, a fórmula de compasso, responsável pela "divisão de um trecho musical em várias séries regulares de tempos - é o agente métrico do ritmo" (MED, p.11). A essa variável soma-se a duração do som, que é a "extensão de um som (...) determinada pelo tempo de emissão das vibrações" (MED, p.12), representadas pelas figuras musicais de outros símbolos como a ligadura, ponto de aumento, staccato, etc. Ressalta-se a utilização do silêncio como parte integrante do ritmo.

O ritmo também pode imprimir um estilo por meio da agógica que envolve andamentos variados, articulações, acentuações. Como por exemplo citamos a valsa e a mazurka que utilizam o compasso 3/4 mas com acentuação diferenciada, no segundo tempo. Nesse mesmo sentido, Paul Hindemith (1895-1963), compositor, violista e teórico musical alemão, defendeu que o ritmo não se limitava apenas à dimensão temporal, mas também desempenhava um papel importante na organização das alturas musicais e nas relações entre os sons. Ainda, Hindemith enfatizava que o ritmo não deveria ser tratado apenas como uma sequência de figuras rítmicas, mas sim como um elemento vivo e expressivo que molda a estrutura musical como um todo registrado em seu livro "The Craft of Musical Composition" (A Arte da Composição Musical) (1984). Além disso, Hindemith explorou a relação entre o ritmo e a forma musical. Ele argumentava que o ritmo tinha uma função estrutural e organizacional, ajudando a moldar a arquitetura das composições. Ele defendia a ideia de que a clareza rítmica e a coesão estrutural eram fundamentais para a compreensão e apreciação da música.

Outros aspectos que podemos considerar são a percepção do ritmo e também saber transcrevê-lo. A percepção do ritmo é a habilidade de reconhecer, interpretar e reproduzir os padrões rítmicos de uma música, como a pulsação, os acentos e as subdivisões. Uma das maneiras de aprimorar a percepção do ritmo é praticar exercícios de subdivisão das figuras. Essa prática ajuda a desenvolver a precisão rítmica e a habilidade de reconhecer diferentes combinações de valores de notas e pausas. A transcrição do ritmo é o processo de anotar os elementos rítmicos de uma música como as semínimas, colcheias, semicolcheias, etc., assim como os símbolos de acentuação, barras de compasso e outros indicadores rítmicos. São habilidades intrínsecas à realização de transcrições musicais e requisito fundamental para a apreciação e documentação das músicas escutadas. Nesse sentido, a percepção auditiva do ritmo está ligada à experiência com a música e se refere à capacidade de discernir e identificar os diferentes padrões rítmicos descritos dentro de um trecho musical. É uma habilidade do ser

humano que possui base cultural e está relacionada à experiência do indivíduo com o meio em que este está inserido, bem como sua formação. Em meio a isto, exemplifico a afirmação anterior com um dos maiores compositores da música brasileira, Heitor Villa Lobos, que em suas viagens dentro do território brasileiro, buscou conhecer os ritmos e melodias tocadas e cantadas por diversos grupos. Destaca-se dessa forma uma das falas de Villa Lobos, quando este teve seu primeiro contato com as rodas de choro: "Quando entrei naquele meio - os chorões - não foi para me divertir, e sim para me imbuir daquele clima", disse Villa-Lobos a D. Arminda Neves de Almeida (D. Mindinha)<sup>2</sup>, amiga próxima de Ermelinda A. Paz. (PAZ, 2004, p. 17). Através da vivência musical, do treinamento, e da transcrição, o estudante de música aperfeiçoa sua capacidade de identificar e reproduzir os ritmos percebidos (BORUSCH, 2008, p. 107 - 133).

### 2.3 Dinâmica

A percepção da dinâmica na música é outro parâmetro para a realização de transcrições musicais e refere-se à variação da intensidade do som ao longo de uma obra (MED p. 213). Está ligado à vivência e formação musical, seja na execução de um instrumento musical ou canto. Embora a percepção da interpretação musical (variações de dinâmica e fraseados) seja muitas vezes subjetiva, conhecer as diferentes técnicas e recursos utilizados para representar a dinâmica musical, como o uso dos termos piano, forte, crescendo, decrescendo, forte-piano, esforçando, acentos, ligaduras de frases, entre outros, permite a transcrição das ideias propostas pelo grupo escutado.

Segundo Edwin Gordon, em seu livro *Learning Sequences in Music \_ A Contemporary Music Learning Theory*, edição de 2012, A subjetividade da percepção da dinâmica está ligada à interpretação, como destaca-se seguir:

A notação musical por si só é incompleta (...) Marcações de dinâmicas e de tempo apenas sugerem como uma composição deve ser interpretada. Já a fluência e o estilo, que imprimem a expressão na música, não podem ser indicados com precisão ou objetividade na notação. É por isso que os compositores geralmente precisam explicar aos maestros durante os ensaios

---

<sup>2</sup> PAZ, Ermelinda Azevedo (2004). *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro. Trabalho laureado em 1987, no Concurso de Monografia, Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira, promovido pelo Museu Villa-Lobos, em comemoração ao centenário de nascimento do compositor. Lançado no Museu Villa-Lobos em 5 de março de 2004, data em que se festeja os 117 anos de nascimento de Heitor Villa-Lobos.

para apresentações de estreia, como sua música deve ser expressa, e é por isso que ninguém jamais saberá ao certo como J. S. Bach realmente pretendia que sua música soasse. (GORDON, 2018, p. 141)

Nisto, torna-se objeto de discussão a percepção e notação da dinâmica. Por exemplo, ao se realizar uma escuta da famosa Sinfonia nº 5 de Ludwig van Beethoven interpretada por Karajan<sup>3</sup>, ou por Bernstein<sup>4</sup>, transcritores diferentes que nunca tiveram acesso a partitura, escolheriam dinâmicas diferenciadas em certos trechos, pelo caráter subjetivo da interpretação. Ressalta-se a limitação da simbologia utilizada para a dinâmica, que implica em várias possibilidades interpretativas. Isso, pelo fato da dinâmica estar intimamente ligada ao espaço, ao intérprete, à técnica instrumental ou vocal, à interpretação das frases. Além disso, é fundamental compreender o contexto e o estilo musical da obra em questão. Diferentes períodos musicais e gêneros podem ter abordagens distintas em relação à dinâmica. Por exemplo, na música barroca, o uso de dinâmicas era limitado, com maior ênfase na articulação e na ornamentação. Por outro lado, no romantismo, houve uma expansão significativa das possibilidades dinâmicas, permitindo uma expressividade mais ampla e dramática.

Assim, ao realizar uma transcrição musical é necessário que o transcritor compreenda e traduza as nuances e variações dinâmicas percebidas durante a execução da obra. Para essa compreensão, um transcritor eficaz é aquele que tem uma experiência interpretativa em alto nível com seu instrumento/canto. Ou seja, saber realizar sonoridades diferentes, fraseados, articulações e dinâmicas dentro de estilos diferentes possibilitará uma maior precisão de informações referentes à dinâmica. (BORUSCH, 2008, p. 107 - 133).

## 2.4 Articulação

Na transcrição de uma obra a articulação musical envolve perceber a forma como as notas musicais são executadas. Descreve os diversos recursos e técnicas utilizados pelos músicos para enfatizar ou suavizar as notas, adicionando uma variedade de nuances e expressividade à execução musical. Assim como na dinâmica, essa percepção está ligada à vivência e formação musical do transcritor, seja na execução de um instrumento musical ou

---

<sup>3</sup><https://youtu.be/7eOaIiHB58U>, postado em: 26 de Agosto de 2021. Sinfonia nº 5 de Ludwig van Beethoven interpretada por Karajan.

<sup>4</sup><https://youtu.be/1lHOYvIhLx0>, postado em: 7 de Dezembro de 2013. Sinfonia nº 5 de Ludwig van Beethoven interpretada por Bernstein.

canto. E a notação dessa articulação envolve a investigação acurada das técnicas em outros instrumentos que o transcritor não toca.

Nesse sentido, embora a percepção da articulação compreenda elementos como os ataques, as pausas e as respirações, cada instrumento possui características próprias de execução, o que possibilita ao músico explorar timbres e cores sonoras variadas, conforme o estilo e o período a que se refere a obra tocada. Samuel Adler, em seu livro "The Study of Orchestration", faz explicações sobre a articulação para diversos instrumentos e enfatiza o uso da mesma para demonstrar sua aplicação na estruturação da orquestração utilizando exemplos práticos, como em um exemplo citado para a execução dos clarinetes destacando sua agilidade e versatilidade na produção de staccatos (ADLER, 2002, p. 208). A articulação musical pode ser indicada por meio de diferentes símbolos e termos na partitura, que fornecem instruções sobre como as notas devem ser tocadas. Alguns dos símbolos de articulação mais comuns são o legato, o staccato, o marcato, o tenuto, o staccatissimo, o portato, o spiccato, o acento, o sforzando, o tenuto-staccato, a fermata entre outros.

Ressalta-se que os variados ataques e terminações dos sons nos diversos instrumentos variam. Por exemplo, dentre as articulações dos instrumentos de cordas friccionadas, com ou sem o uso de arco, estão o legato, spiccato, staccato, martelé, datachê, sul ponticello, sul tasto, col legno, marcato, pizzicato, Bartók pizzicato entre outros. Também citamos os metais que podem utilizar glissando ou portamento (ADLER, 2002). Cada uma dessas articulações produz um tipo diferente de som e precisa ser devidamente indicado na transcrição musical. Para isso é necessário que o transcritor conheça a notação apropriada. Nisso ressalta-se a importância do transcritor em perceber e investigar as características dos variados instrumentos, a forma como os sons são tocados, assim como os símbolos que representam os tipos de articulações necessários à uma transcrição musical.

## 2.5 Timbre

Identificar o timbre de um som é uma ferramenta essencial ao transcritor. Segundo o professor Juan G. Roederer, pesquisador na área de física e psicoacústica, em seu livro "Introduction to the Physics and Psychophysics of Music" publicado em 2008, "o timbre é o que nos permite distinguir entre sons produzidos por diferentes instrumentos, mesmo que sua altura e intensidade sejam iguais" (ROEDERER, 2008, p. 4). Cada instrumento possui características únicas de timbre, que é o resultado de sua construção (formato, tamanho e

forma), dos tipos de materiais utilizados em sua confecção (madeira, metal, ebonite, resina, entre outros) e das técnicas usadas pelo performer no momento da interpretação da música, tocada ou cantada. Assim como a variedade de técnicas, conforme cada escola e estilo musical, destaca-se a cor sonora, se considerarmos que a utilização de diferentes técnicas que podem produzir diferentes tipos de cores sonoras em um mesmo instrumento, desde as técnicas mais comuns até outras não convencionais, como as técnicas estendidas. A variedade de timbres proporciona possibilidades expressivas e de coloração sonora única.

Diferentes épocas e estilos musicais têm sonoridades características pelo uso de certos tipos de instrumentos disponíveis à época, bem como instrumentistas. Na música erudita ocidental, pode-se observar as mudanças nos tipos de instrumentação em diferentes períodos, como nos períodos medieval, renascentista, barroco, clássico, romântico e do século XX até os dias atuais.

Conforme o livro de História da Música Ocidental de Grout, Palisca e Burkholder (2001) na Música Medieval (aprox. séculos V a XV), predominavam instrumentos como flautas, alaúdes, harpas, instrumentos de percussão primitivos e cantos gregorianos. No Renascimento (séculos XV ao início do século XVII), marcado pelo uso crescente de instrumentos de sopro como trompetes e trombones, assim como instrumentos de teclas como cravo e órgão. No Barroco (início do século XVII a meados do século XVIII), houve um desenvolvimento significativo na construção de instrumentos como o violino, o violoncelo, a flauta doce e o aprimoramento do cravo. A música barroca incluía orquestras com cordas, instrumentos de sopro e cravo. O Período Clássico (meados do século XVIII a início do século XIX), trouxe a formação da orquestra clássica moderna, com instrumentos como violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, flautas, oboés, clarinetes, fagotes, trompas, trompetes e tímpanos. Ressalta-se que todos os instrumentos da orquestra clássica foram aprimorados em sua construção, no que se refere à dimensão, formato e material que compõe sua estrutura, além de ter sofrido uma substancial mudança no número de chaves, para instrumentos de sopro como o clarinete e o oboé, possibilitando ao intérprete mais facilidades em sua execução.

A música clássica também viu o desenvolvimento do piano como um instrumento solo proeminente. No Período Romântico (século XIX), houve uma expansão da orquestra com a adição de mais instrumentos de metal, como trombones, tubas, e instrumentos de percussão. O piano continuou a ser um instrumento popular para peças solistas. Os séculos XX e XXI apresentaram uma diversidade ainda maior de instrumentos utilizados na música, especialmente

com a crescente experimentação na música popular e erudita. A eletrificação permitiu o surgimento de instrumentos elétricos, como guitarra elétrica, baixo elétrico, sintetizadores e baterias eletrônicas, que se tornaram essenciais em gêneros como rock, jazz e música eletrônica. Atualmente, o transcritor musical se depara com essa amplitude timbrística, o que exige uma especialização no conhecimento desse parâmetro. (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014)

O timbre de um instrumento musical pode variar dependendo da tessitura utilizada, da intensidade, articulação ou ataque realizado. A escolha da tessitura pode influenciar o timbre percebido, uma vez que diferentes partes do instrumento podem ter características sonoras distintas de timbre. Como exemplo disso citamos o clarinete que, conforme o livro de Samuel Adler (2002) sobre orquestração, tem diferentes cores sonoras para cada região acessada no instrumento. A intensidade, volume ou força com que o instrumento é tocado pode afetar seu timbre. Quando um instrumento é tocado com maior intensidade, pode apresentar um timbre mais brilhante e poderoso. Por outro lado, quando tocado com menor intensidade, o timbre pode se tornar mais suave, escuro ou soproso e delicado. Exemplos dessas características do som podem ser exemplificadas ao escutarmos a sinfonia 5 de Ludwig van Beethoven que mostra as diversas nuances de intensidade dos sons tocados pela orquestra. As diferentes formas de articulação podem produzir tipos de sons diferentes alterando o timbre do som escutado. Diferentes técnicas de articulação podem ser aplicadas, como staccato (notas curtas e separadas), legato (notas ligadas e suavemente conectadas) ou marcato (notas com acentuação). Essas e outras formas de ataque são usadas dentro de um arcabouço interpretativo e promovem ao músico intérprete possibilidades sonoras que alteram o timbre do instrumento executado.

Ademais, o transcritor se depara com a possibilidade de combinações de timbres. Estas por sua vez, trazem uma gama avassaladora de possibilidades timbrísticas, que são inviáveis a este trabalho, visto que existem incontáveis formas de agrupamentos de instrumentos. A continuidade deste ítem também nos proporcionará novas possibilidades de estudo em um futuro próximo. Trazemos, no entanto, um exemplo dessas combinações que trazem à luz uma referência, entre muitas outras, das inúmeras formas de combinações timbrísticas realizadas em muitas obras orquestrais. Nisto citamos a junção dos sons da flauta e do clarinete: Essa combinação oferece uma interação suave entre os dois instrumentos de sopro quando a flauta, que possui um timbre brilhante na região média e aguda, se mistura com som do clarinete, que tem um som mais expressivo em sua região aguda, enquanto na sua região mais grave, uma

coloração mais robusta e quando tocados juntos, seus timbres se complementam e criam uma sonoridade agradável e equilibrada.

### 3. Considerações finais

Considerando os autores citados, nossa reflexão permitiu destacar saberes necessários para realizar uma transcrição musical por meio da escuta. De acordo com nossa experiência, muitos desses saberes fazem parte dos conteúdos de disciplinas ministrados na graduação em música. Entretanto, não com o intuito de ensinar transcrição musical, mas para a formação mais ampla do músico, seja no bacharelado ou na licenciatura. Alguns conteúdos fazem parte do eixo de linguagem musical, outros de práticas interpretativas, outros de musicologia, e conteúdos que perpassam vários eixos interdisciplinarmente.

Dentre os saberes investigados destacamos o conhecimento da notação musical e suas especificidades estilísticas, as particularidades de articulação e interpretação de dinâmica. Também percebe-se que o aprendizado de um instrumento ou voz, em alto nível, ajuda o transcritor a perceber variações timbrísticas, de articulação, toques ou ataques diferenciados, bem como estilos variados. Ressalta-se que alguns conhecimentos, como a percepção de combinação de instrumentos de orquestra, são normalmente ensinados em disciplinas como orquestração ou instrumentação de uma maneira mais sistemática, o que não faz parte do currículo de algumas habilitações em música.

Diante da detecção de tantos saberes relevantes para a formação de um músico, também concluímos que uma investigação sobre o uso da transcrição pela escuta como material didático pode trazer respostas às conexões entre teoria e prática, muitas vezes distanciados pelo uso equivocado da disciplinaridade.

### Referências

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3rd. New York: W. W. Norton & Company, 2002. 839 p.

BARBEITAS, Flávio. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. Concinnitas, jan/dez, 2000, p. 403-415.

BARBOUR, J. Murray. *Tuning and Temperament – A Historical Survey*, Dover Publications Inc, Mineola, 2004. 256 p.

BERNSTEIN, Leonard. *The joy of music*. New York: Amadeus Press, 2004. 320 p.

BORUSCH, Denise Silvia. *Da leitura de partituras musicais à transcrição/arranjo para conjuntos de câmara*. Salvador, 2008. 232 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. *A history of western music*. 9. ed. New York: W. W. Norton & Co, 2014. 1200 p.

FERNANDES, João Cândido. *Acústica e Ruídos*. Apostila. Faculdade de Engenharia – Unesp – Bauru, Depto de Engenharia Mecânica, Laboratório de Acústica e Vibrações - LAV. P 18. 2002.

FREIRE, Ricardo Dourado. *Articulações entre Imitação e Memória nos processos de percepção musical: A mente musical em uma perspectiva interdisciplinar*. Brasília: Universidade de Brasília, p. 235-254, 2015.

GIORGETTI, Luiz Rafael Moretto. *Práticas pedagógicas de auxílio ao desenvolvimento da escuta musical na disciplina de percepção musical*. São Paulo, 2018. 100 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

GORDON, Edwin E. *Learning Sequences in Music: A Contemporary Music Learning Theory* (2012 Edition) - GIA Publications, 2018. p. 141.

HINDEMITH, Paul - *The craft of musical composition*. Fourth Edition. Schott, 1984. 223 p.

HINZ, Bob. *Transcrição para maior musicalidade: Bob Hinz explica como a transcrição pode ser uma ferramenta eficaz para estudantes de música e dá algumas sugestões úteis para ensiná-la*. Revista dos Educadores Musicais , v. 82, n. 1, pág. 25-63, 1995.

JÚNIOR, Fanuel Maciel de Lima. *A elaboração de canções populares para violão solo*. 2003. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2003.

KARPINSKI, Gary. *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians*. New York: Oxford University Press, 2000. 272 p.

KLAPURI, Anssi; DAVY, Manuel. *Signal Processing Methods for Music Transcription*. Springer: Springer, 2006. 452 p.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª edição, Brasília: Musimed, 1996. 420 p.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. University of Illinois Press, 2005. 513 p.

PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito*. ANAIS DO V SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, p. 387, 2004.

PAZ, Ermelinda A. *500 Canções Brasileiras*. 3.ed. - revista e ampliada. Brasília: Musimed, 2015.

PEREIRA, Aires Rodeia. *A estética musical em Aristoxeno de Tarento*. Humanitas, v. 47, n. 1, p. 469-479, 1995.

PISTON, W. *Orchestration*. W. W. Norton & Company. 1955. 488 p.

ROEDERER, Juan G. *Introduction to the Physics and Psychophysics of Music*. 4th. Springer, 2008. 242 p.

SOUTO, Luciano Hercílio Alves. *Transcrição Musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas*. São Paulo, 113 p. Dissertação (Mestrado em Música). 2010.

SOUZA, Leonardo da Silva. *Inter-relações entre as vivências musicais de jovens em diferentes contextos socioculturais e suas práticas musicais em um projeto sócio-orquestral*. João Pessoa, 131 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.