

Composição de planos de escuta em transcrições para violino solo por meio de abordagem morfológica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Jackson Vinicius Dias Batista
Universidade Estadual de Londrina
jacksonviniciusd@gmail.com

Alexandre Remuzzi Ficagna
Universidade Estadual de Londrina
aficagna@uel.br

Resumo. Na literatura acadêmica sobre Transcrição Musical é consenso que esta deve priorizar a *fidelidade* em relação à obra de referência, ficando o debate direcionado a quais parâmetros musicais podem ser alterados e quais não. Com o objetivo de transcrever peças de piano para violino solo, depara-se com alguns problemas: embora o violino tenha recursos técnicos para uma abordagem polifônica (vários planos de escuta), o que se observa nas transcrições para o instrumento é que tais recursos são direcionados, na maioria das vezes, à resolução de questões melódico-harmônicas e nem sempre resolve-se o problema da obtenção de planos de escuta simultâneos tal como ouvidos nas obras de referência. Buscando resolver estes problemas, duas foram as principais referências: a análise de Silvio Ferraz sobre a *Sequenza* para oboé, de Luciano Berio, e os critérios morfológicos propostos por Pierre Schaeffer. Estas referências nos ajudaram a pensar um processo de transcrição que considerasse a presença dos elementos na escuta por meio de uma *abordagem morfológica*. Esta noção orientou a transcrição para violino solo de duas *Cirandinhas*, para piano, de Heitor Villa-Lobos. Por fim, concluiu-se que apesar da Transcrição musical ser entendida, no debate acadêmico, como um exercício crítico de criação, observa-se que o critério da fidelidade a torna mais restrita; porém, quando pensada de forma morfológica, há mais tomadas de decisões, o que pode aumentar a margem de criação de quem transcreve.

Palavras-chave. Transcrição musical, Abordagem morfológica, Violino solo.

Listening Layers Composition in Transcriptions for Solo Violin by means of Morphological Approach.

Abstract. In the academic literature on Musical Transcription, there is a consensus that it should prioritize *fidelity* to the reference work, with the debate focused on which musical parameters can be altered and which cannot. Aiming to transcribe piano pieces for solo violin presents some challenges: although the violin has technical resources for a polyphonic approach (multiple layers of listening), these resources are mostly directed toward resolving melodic-harmonic issues in transcriptions and do not always tackle the problem of achieving simultaneous layers of listening as heard in the reference works. To confront these issues, two main references were utilized: Silvio Ferraz's analysis of Luciano Berio's *Sequenza*, for oboe, and the morphological criteria proposed by Pierre Schaeffer. These references helped us conceive a transcription process that considered the

presence of elements in listening through a *morphological approach*. This notion guided the transcription for solo violin of two *Cirandinhas*, for piano, by Heitor Villa-Lobos. Finally, it was concluded that although Musical Transcription is understood, in academic debate, as a critical exercise of creation, the criterion of fidelity makes it more restrictive; however, when considered in a morphological manner, there are more decision-making opportunities, which can increase the creative scope of those of those who transcribe..

Keywords. Musical transcription; Morphological approach; Solo violin.

Transcrição musical para violino solo

Flávia Pereira (2011) em sua tese busca sistematizar alguns parâmetros envolvendo práticas de Reelaboração Musical (arranjo, transcrição, adaptação, reescritura, paráfrase etc.) e identifica uma dificuldade na delimitação dessas práticas que envolvem a utilização de material musical pré existente. Sem ter o intuito de traçar definitivamente os limites destas práticas, a autora se pergunta se elas produziram obras que teriam "autenticidade", ao mesmo tempo em que preservariam a coerência e a proposta da obra de referência. Para Pereira (2011), a transcrição teria o intuito de guardar, ao máximo possível, semelhança com a obra de referência. A autora não leva em consideração as supostas “marcas estilísticas” que o transcritor deixaria na obra transcrita, sendo assim, as modificações que são realizadas numa transcrição seriam decorrentes somente da necessidade de adequação às especificidades do novo meio instrumental.

Por outro lado, o arranjador e transcritor João Victor Bota (2008, p. 1) afirma que a transcrição é um processo de recriação, onde o compositor se baseia em uma obra preexistente que serve a ele como ponto de referência bastante forte, mas que não se resume em apenas uma “simples transposição de notas” e também

[...] procura verter a obra musical em novos meios, agregando-lhe uma parte das características do novo meio expressivo (um instrumento musical, uma orquestra, uma banda sinfônica, por exemplo) sem perder de vista os diversos parâmetros formais da obra original (BOTA, 2008, p. 2).

Pereira (2011) diz que graus de interferência diferentes, que oscilam entre os pólos “fidelidade” e “liberdade”, levariam a procedimentos diferentes, e o balanço entre esses pólos e procedimentos caracterizariam cada uma delas, se opondo a certo senso comum que utiliza os termos de maneira indistinta (PEREIRA, 2011, p.44-45). E complementa Bota (2008) destacando a mudança de meio, bem como a fidelidade à obra de referência (tida como “original”), como características da Transcrição. Pereira vai além e afirma que a Transcrição se caracteriza por alterar apenas o que ela classifica como “aspectos ferramentais”, que seriam:

meio instrumental, timbre¹, textura,² sonoridade, articulação, acento e dinâmica; e, complementarmente, evita alterar “aspectos estruturais”: estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal - o que caracterizaria práticas ligadas ao “Arranjo” (PEREIRA, 2011, p. 46).

Victor Melo Vale (2018), assim como Pereira, considera que a Transcrição se caracteriza por manter a fidelidade à obra de referência, de modo que as modificações realizadas devem atender às especificidades do novo meio instrumental. Vale também acredita que a mudança de tonalidade (aspecto ferramental associado a “altura”, segundo Pereira) é uma prática importante para obter uma maior fidelidade da obra transcrita com a obra de referência. O autor explica essa escolha em sua análise de algumas transcrições para violão de uma das *Sonatas* de Bach (BWV 1001) para violino solo, onde sugere que deve ser feita uma mudança de tonalidade, do original em Sol menor, no violino, para Lá menor, no violão, para manter, segundo ele, as características em potência da obra de referência na obra de destino. A tonalidade de Sol menor para o violino possibilita usar as cordas soltas Ré e Sol como baixo e favorece a articulação legato das frases da obra, e essas características podem ser mantidas da tonalidade de Lá menor no violão, com as cordas soltas Mi e Lá exercendo o papel de baixo, e a tonalidade propiciando a articulação das frases em legato (VALE, 2018, p. 104).

Pereira e Vale relacionam a transcrição musical com aspectos da tradução poética e linguística. Pereira (2011, p. 35) faz uma aproximação da tradução literária com as práticas de reelaboração musical, para afirmar que toda reelaboração musical, seja ela qual for, não é mera substituição do original, e sim um exercício crítico de criação. Esta aproximação com a tradução é desenvolvida de modo mais aprofundado no trabalho de Vale.

Vale (2018) busca nos estudos da linguagem e nas teorias da tradução de Walter Benjamin e Antoine Berman uma aproximação com a transcrição musical. Ele propõe que os instrumentos musicais funcionem como os idiomas, e a transcrição, como a tradução entre idiomas. Embora utilize o conceito de idiomatismo para sustentar a aproximação com a prática da tradução literária, com todas as complexidades que essa prática implica, o autor não define propriamente o idiomatismo em seu trabalho, dando a entender que se trata de um conjunto de aspectos tais como: facilidade de tocar e usabilidade de determinadas técnicas em um determinado período.

¹ O conceito de textura utilizado por Pereira é proposto por Berry: “elemento da estrutura musical (determinado, condicionado) pelo número de vozes e outros componentes projetando materiais musicais num meio sonoro, e (onde existam dois ou mais componentes) por inter-relações e interações entre eles” (BERRY apud PEREIRA, 2011, p.46 - nota).

² Entendida pela autora como todas as características sonoras determinadas pela textura e coloração.

Os autores comentam sobre outros parâmetros a se levar em consideração ao se realizar uma transcrição (como dinâmicas, articulações e timbres) além dos tradicionais aspectos que Pereira chama de “estruturais”, e até mesmo ressaltam sua importância para se preservar a fidelidade à obra de referência, mas na prática observa-se que isso torna a Transcrição mais restrita, com menos liberdade criativa. Afinal, quando se pensa na realização de transcrições para violino solo, a tarefa torna-se muito difícil, principalmente se a peça de referência for para um instrumento harmônico, restando apenas ignorar outros planos de escuta, como o acompanhamento, e adaptar as melodias principais com as articulações consideradas adequadas.

Isso também ocorre porque, de maneira geral, o violino é caracterizado como instrumento melódico, sua construção e maneira de tocar - instrumento de 4 cordas, todas escoradas em um cavalete côncavo, tocado predominantemente com arco - dificultam a realização de mais de dois sons simultâneos; e mesmo nestes casos, a realização de duas melodias ou melodia e acompanhamento é bastante limitada. Contudo, contrapondo-se a esse “senso comum” a respeito do instrumento considerado eminentemente melódico, o violinista Hugo Manuel Soares de Brito (2011, iii) lembra que

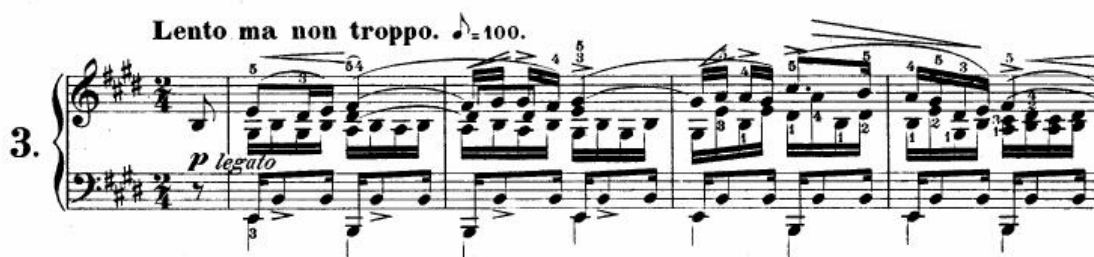
[...] o violino tem sido abundantemente utilizado como instrumento polifônico ao longo da História da Música. Esse facto [sic.] propiciou o surgimento de um conjunto de práticas interpretativas, que foram adaptadas ao longo da história segundo os discursos e estéticas imperantes.

Brito enumera diversas técnicas (e suas combinações) utilizadas para fazer soar acordes de quatro sons ou mais (através da combinação destas técnicas). Nas transcrições para o instrumento, o que se observa na maioria das vezes, é que estes recursos são utilizados buscando a resolução de questões melódico-harmônicas e nem sempre resolvem o problema da obtenção de planos de escuta simultâneos tal como encontrados nas obras de referência.

O único trabalho que encontramos que parece se caracterizar como uma exceção a este quadro geral parece ser a transcrição de Flausino Vale para a primeira parte do Estudo nº 3, Op. 10, de Chopin, intitulada Tristeza eterna (canção), publicada e comentada por Zoltan Paulinyi (2011). O violinista transpõe a peça de Chopin para uma tonalidade que lhe permite um uso intenso de cordas duplas, mantendo o movimento do acompanhamento da mão direita do piano junto com a melodia, como pode ser observado nas figuras abaixo. Entretanto, apenas com esta referência faltam elementos para resolver a questão de modo mais sistemático.

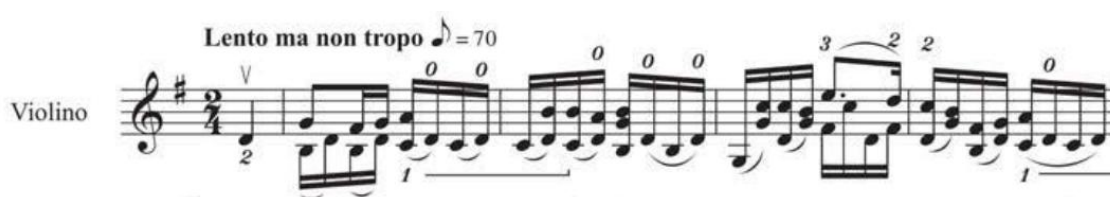


Figura 1 – Chopin, Études op.10, nº 3, primeiros compassos.



Fonte: Domínio público (Oeuvres complètes de Frédéric Chopin, Band 2, Etudes).

Figura 2 – “Tristeza eterna” (canção), transcrição de Flausino Vale para a primeira parte do Estudo nº 3, op. 10, de Chopin.



Fonte: PAULINYI, 2011, p. 86.

A partir do que propõem estes autores e as dificuldades apresentadas, como tornar presentes, na escuta de uma transcrição, os planos simultâneos percebidos na peça de referência?

Bota (2008, p. 93) afirma que a prática da transcrição é um produto híbrido, que contém marcas estilísticas tanto do compositor, que criou a obra “original”, quanto do “compositor/transcritor” e complementa que:

não pode ser pensada de maneira descolada nem de seu contexto original, nem de seu destino final. Desse modo, a condução é realizada pelo compositor/transcritor, que escolhe os caminhos e as possibilidades estilísticas de se estabelecerem tais conexões (BOTA, 2008, p.25).

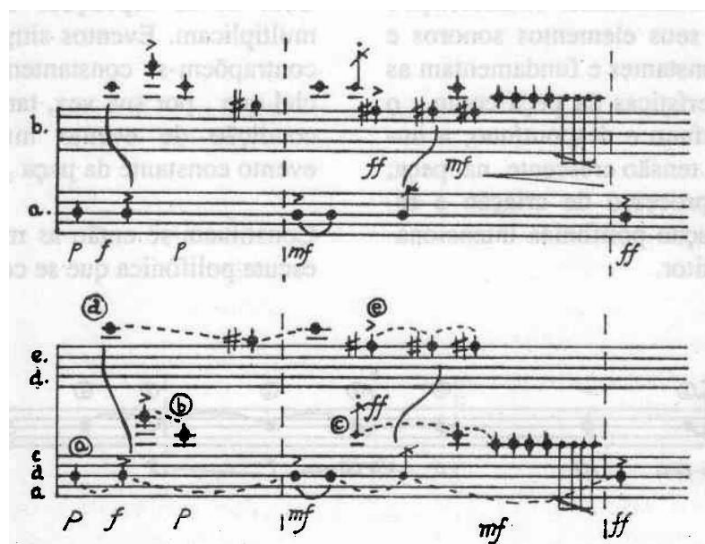
Esta afirmação nos estimula a investigar novas ferramentas para ampliar as possibilidades de se transcrever uma obra, sobretudo quando o meio instrumental de destino é mais restrito. O caminho que buscamos foi pensar num processo de transcrição para violino solo que o conceba a partir de suas características polifônicas, mas pensando uma *abordagem morfológica*. Para chegar nesta abordagem duas referências foram importantes: a análise de Ferraz sobre a polifonia simulada na *Sequenza VII*, para oboé, de Luciano Berio, e as proposições de Pierre Schaeffer a respeito dos critérios morfológicos.

pois a cada repetição da nota, as diferenças se multiplicam de diferentes maneiras, seja no parâmetro “altura” (o aparecimento de outras notas entre as repetições), “articulação” (o próprio exemplo da figura 3), “timbre” (nas diferentes digitações para a mesma); ou na contração (sensação dada entre notas rápidas em sequência) e expansão (sensação dada entre notas longas em sequência) do tempo musical.

Berio utiliza a repetição da nota Si de forma intermitente em momentos diferentes da peça, e mesmo que à primeira vista pareça um elemento de ligação, ela fragmenta a linearidade ao ser intercalada com outras notas. Segundo Ferraz (1989, p. 64-65), esse jogo constante de diferenças e repetições, trazem um “desejo de um falso equilíbrio”, e é neste ponto que nasce a polifonia simulada.

Um exemplo interessante encontra-se em duas interpretações de Ferraz (1989, p. 66) sobre um mesmo trecho da peça, onde na primeira interpretação (figura 4, primeiro sistema) a nota Si aparenta estabelecer um plano de escuta e as demais notas, outro, mas esses planos não são percebidos pela escuta como tal, pois “as repetições (nível associativo) e as diferenças (contraposição de eventos) tanto evidenciam quanto ocultam linhas melódicas aparentemente intercaladas”. Na outra interpretação (figura 4, segundo sistema), vemos pequenos eventos independentes: haveriam micro conexões que estabeleceriam outras camadas possíveis, seja pela proximidade no campo das alturas, seja por uma proximidade dinâmica que causa a sensação de um “falso equilíbrio” e enfim, uma polifonia.

Figura 4 – Trecho da Sequenza VII de Berio e interpretações feitas por Ferraz, (sem clave no original).



Fonte: FERRAZ, 1989, p. 66.

No trabalho com Teixeira (2015), os autores tratam também da Sequenza XIV, para violoncelo, o que lhes permite atualizar a noção de polifonia simulada do artigo de 1989. Segundo eles, a polifonia simulada é como “um processo de sugestão de planos na construção de uma polifonia” (FERRAZ; TEIXEIRA, 2015, p. 122) e apresentam uma definição de polifonia:

A princípio não é apenas a existência de camadas melódicas diferentes sobrepostas, mas a existência de planos que se mostram em paralelo. Um plano sendo definido por uma continuidade espaçotemporal, ou seja, um conjunto de dados que aparentemente pertence a um mesmo regime de escuta, de modo que qualquer interrupção na continuidade desse campo gere a expectativa de sua volta ou desaparecimento. Quando estamos em um contínuo espaçotemporal temos, por exemplo, certa previsibilidade do que vai se passar nas vizinhanças de um ponto, já que entre um ponto e outro a diferença deve ser sempre pequena para que haja continuidade.

Dessa forma, a polifonia se define como o jogo entre dois ou mais campos contínuos que, sobrepostos, não se estabelecem em relações do tipo funcional (um não está em função do outro), mas em uma relação dialógica em que um responde ao outro [...].

A partir das proposições dos autores, somos instigados a pensar o uso de diferentes parâmetros musicais para produzir, na escuta, a impressão de diferentes camadas soando simultaneamente, ou seja, diferentes planos de escuta independentes mesmo num instrumento que possua restrições quanto à execução de vários sons simultâneos. Estes trabalhos também nos instigam a pensar uma ampliação da noção tradicional de transcrição: seria possível realizar transcrições considerando outros parâmetros sonoros, ou seja, uma transcrição musical morfológica? E que outros parâmetros poderiam constituir tal abordagem morfológica?

Parâmetros da percepção sonora: as contribuições de Pierre Schaeffer

Em seu *Tratado dos Objetos Musicais*, Pierre Schaeffer argumenta que a percepção sonora não se resume apenas aos quatro parâmetros tradicionais (os “parâmetros da nota musical”) e tampouco se confunde com os parâmetros mensuráveis da física (SCHAEFFER, 1966, p. 491). A partir de um processo experimental, Schaeffer propõe sete “critérios morfológicos” para a realização de um “solfejo generalizado” (ibidem, p. 501).

Os critérios identificados por Schaeffer são: massa, dinâmica, timbre harmônico, perfil melódico, perfil de massa, grão, *allure*. São estes que permitem a ele estruturar sua

tipomorfologia. As definições destes critérios podem ser encontradas tanto em Schaeffer (1966) quanto em Chion (1983)³:

1. Massa: qualidade pela qual um som se inscreve no campo das alturas (SCHAEFFER, 1966, p. 516);
2. Dinâmica: é o perfil da intensidade característica do som, sua forma, sua história energética (CHION, 1983, p. 155);
3. Timbre harmônico: halo mais ou menos difuso, cujas qualidades, anexas à massa, permitem qualificá-la (SCHAEFFER, op. cit., p. 516);
4. Perfil melódico: trajeto desenhado na tessitura pela variação que afeta toda a massa do som (CHION, op. cit., p. 162);
5. Perfil de massa: variação interna da massa do som, como que esculpida no tempo (ibidem, p. 164);
6. Grão: percepção global qualitativa de um grande número de pequenas irregularidades de detalhes que afetam a “superfície” do som, uma microestrutura da matéria do som (ibidem, p. 152);
7. Allure: espécie de vibrato (dinâmico e de altura) característico da sustentação de um som (SCHAEFFER, op. cit., p. 549);

Embora o trabalho de Schaeffer busque se afastar completamente da notação (muitas vezes indispensável para a realização de uma transcrição), o importante é considerá-lo como uma referência para pensar a multiplicidade de parâmetros a serem explorados numa transcrição, não tendo sido utilizado sistematicamente.

Por exemplo, a maneira como foi pensado o parâmetro “perfil melódico” nas transcrições que serão descritas adiante ilustra bem a maneira como as proposições da tipomorfologia nos levaram a pensar critérios adaptados às situações de cada transcrição.⁴ Em nosso trabalho “perfil” foi pensado de maneira mais livre, como o desenho que os elementos musicais realizam no campo das alturas, de modo geral, sem uma decupagem tão minuciosa como a de Schaeffer (que procura descrever quase som a som). Tampouco foram considerados os sons isolados, mas sim, a *gestalt* percebida. Outros critérios surgiram pela necessidade colocada por cada peça a ser transposta. De modo geral, buscou-se identificar qual a característica morfológica principal de cada camada em cada seção das peças.

³ Recorremos a mais de uma referência para as definições dos critérios, pois estas são as mais claras e sintéticas que encontramos.

⁴ O próprio Schaeffer ressalta um certo nível de relatividade nas classificações: “Ao efetuar esta análise, ela será sempre híbrida: musicista [musicienne] ali, física [physicienne] lá, musical se assim considerado”. (SCHAEFFER, 1966, p. 580).

Associando as noções de diferença e repetição da polifonia simulada proposta por Silvio Ferraz e os critérios morfológicos de Pierre Schaeffer, analisamos as Cirandinhas do compositor Heitor Villa-Lobos para Piano e realizamos a transcrição de duas delas. Buscamos identificar as camadas de escuta da obra de referência e experimentar diversos parâmetros sonoros para torná-los presente e ao mesmo tempo produzir uma sensação de planos independentes de escuta na transcrição para o violino solo.

Transcrição para violino solo das Cirandinhas n.1 e n.9, de Villa-Lobos

Foram transcritas para o violino duas *Cirandinhas*, compostas originalmente para piano por Villa-Lobos (1926). As Cirandinhas escolhidas foram a n.1, "Zangou-se o Cravo com a Rosa", e a n.9, "Carneirinho, Carneirão". Procurou-se observar suas respectivas sessões e identificar as possíveis camadas percebidas de forma simultânea, a fim de identificar qual característica morfológica era mais característica de cada uma: perfil melódico, ritmo, articulações, dinâmicas, ostinatos ou outros. O passo seguinte foi experimentar as possibilidades sonoras que o violino poderia oferecer para tornar presente essas camadas na transcrição.

Além disso, fez-se uso da intermitência como principal elemento para "tornar presente" os eventos observados nas obras de referência sem que necessariamente estejam soando ao mesmo tempo.

Transcrição da Cirandinha n.1

Na primeira seção desta percebe-se um destaque na nota Sol⁴,⁵ como um som tônico que, por repetição, se destaca (primeiro plano) em relação ao acompanhamento rítmico de acordes (segundo plano). Essa nota é ressaltada com acentos, tenutos e fermatas. A camada rítmica de acompanhamento e outras partes da melodia têm articulação staccato.

Figura 5 – Cirandinha n.1, três fragmentos: compassos 1-3, 8-10 e 15-17.

⁵ Considerando-se como Dó central o Dó3.



Fonte: Cirandinha n. 1 de Heitor Villa-Lobos (W210).

Na transcrição, a opção foi caracterizar a nota Sol4 como um elemento singular, atribuindo um modo de tocar diferente a cada repetição (acento, harmônico, sforzando e fermatas curtas), de modo semelhante ao início da Sequenza de Berio, enquanto nas demais camadas da sessão manteve-se o staccato e a dinâmica piano.

Figura 6 - primeiro sistema da transcrição.



Fonte: partitura do autor.

Na figura observa-se a redução dos acordes da obra de referência, preservando a tessitura da melodia principal e preservando somente as notas dos acordes que caracterizam a harmonia, visto que basta a percepção de um “grupo tônico” e não do acorde completo.

A segunda sessão possui dinâmica piano até o final e apresenta a melodia de “O cravo brigou com a Rosa”, com pequenas alterações, junto com uma linha de acompanhamento que lembra um Baixo de Alberti. Observa-se que a relação entre a melodia e as notas repetidas no baixo criam a impressão de um perfil ondulatório:

Figura 7 - primeiros 3 compassos da seção B da cirandinha, clave de Sol e de Fá, respectivamente.



Fonte: Cirandinha n. 1 de Heitor Villa-Lobos (W210).

Dessa forma, decidiu-se potencializar a relação de movimento entre o acompanhamento e a melodia, unindo-os em apenas uma linha melódica contínua,⁶ preservando a tessitura original da melodia ao piano, inserindo notas características da harmonia do acompanhamento nos contratempos da melodia.

Figura 8 - primeiros 2 compassos da transcrição da seção B, clave de Sol⁷.



Fonte: partitura do autor.

Em breves momentos na peça de referência, a melodia apareceu com o mesmo ritmo do acompanhamento. Nesses momentos, optou-se por tornar presente o movimento do acompanhamento nos tempos fortes, simultâneo à melodia, utilizando cordas duplas, para gerar contraste no perfil ondulatório, como mostra a figura 9.

Figura 9 - compasso 22 da transcrição, clave de Sol.



Fonte: partitura do autor.

⁶ Recurso utilizado em diversos momentos das transcrições apresentadas.

⁷ Na segunda colcheia do segundo compasso desta figura, a opção poderia ter sido colocar a nota Si na segunda colcheia, para caracterizar a harmonia, mas decidiu-se manter a alternância de cordas pois o Ré na quarta colcheia ficaria na mesma corda da nota Fá.

Ainda nessa sessão, como já apresentado, Villa-Lobos não escreve outra dinâmica além de piano e não utiliza nenhuma indicação de articulação, embora seja perceptível a utilização do pedal nas diversas gravações da peça. Além do mais, acredita-se que o diálogo do acompanhamento com a melodia e o encaminhamento harmônico traz à percepção momentos de maior ou menor tensão. Para tornar presente esses momentos, a dinâmica foi um elemento utilizado como potencializador (figura 10).

Figura 10 - compassos 21-24 da transcrição, clave de Sol.



Fonte: partitura do autor.

A terceira seção possui uma configuração de melodia e acompanhamento em que a melodia se movimenta por semínimas e colcheias respeitando a estrutura do compasso ternário, ao passo que o acompanhamento se caracteriza por desenhos de arpejos em semicolcheias com agrupamentos de 2, 3 e 3 semicolcheias (e seu retrógrado, 3, 3, e 2). Para a transcrição, as notas da melodia foram mantidas nos momentos do compasso em que aparecem, mas suas durações foram preenchidas por semicolcheias, tornando presente o acompanhamento pela manutenção do padrão rítmico (reforçado com acentos) e da movimentação constante (figura 11).

Figura 11 - Trecho do moderato da obra de referência e da transcrição na clave de Sol, respectivamente. Notas da melodia circuladas.



Fonte: Cirandinha n. 1 de Heitor Villa-Lobos (W210) e partitura do autor, respectivamente.

Em momentos no qual a melodia mantém-se mais evidente, como nos compassos 32, 34, 36, 38 e 40, pela aparição de terças paralelas, optou-se por não adicionar o acompanhamento, a fim de trazer mais destaque à melodia principal (figura 12). Também foi retirada a primeira terça - mantendo somente a nota superior - com a intenção de ressaltar a escuta das duas camadas ao retardar a entrada da segunda. A ausência do acompanhamento neste momento não parece ser um problema pois ele se torna presente pela intermitência, retornando no compasso seguinte, quando se torna praticamente o único elemento.

Figura 12 - trecho da melodia com terças paralelas transcrita, cp. 32, clave de Sol.



Fonte: partitura do autor.

Transcrição da Cirandinha n.9

Nesta peça foram identificadas duas seções. No início da primeira há a iteração de um bicorde (Ré-Mi), repetido com ritmo constante (colcheias), dinâmica constante (piano), no mesmo registro e sem marcação de articulação (podemos dizer que, por isso, permanece também com a mesma articulação). Trata-se de um plano de fundo, um acompanhamento do tipo ostinato, cuja rítmica constante preenche as pausas da melodia. A melodia encontra-se num registro mais grave que o acompanhamento, mas possui maior movimentação rítmica e dinâmica, além de possuir acentos (ver figura 13).

Nos compassos 16 a 18 (figura 13) há uma mudança no movimento melódico e ele passa a estar mais agudo que o acompanhamento; este, por sua vez, passa a ter pausas nos momentos em que há rápidas descidas da melodia (arpejos em fusas).

Figura 13 - compassos 17 e 18 da Cirandinha n.9, ambas as pautas na clave de Sol.



Fonte: Cirandinha n. 9 de Heitor Villa-Lobos (W210).

Na transcrição para violino, optou-se por transpor a melodia inicial uma oitava acima, preservando-se o acompanhamento na tessitura original. A estratégia adotada para tornar os dois elementos presentes foi a intermitência, numa alternância constante entre melodia e ostinato. Se a opção tivesse sido por preservar o parâmetro “alturas”, tudo seria transposto uma oitava acima, mas existe uma questão de sonoridade: os elementos soariam muito “brilhantes” no violino, além de complicar a alternância descrita anteriormente. Mesmo transpondo a melodia oitava acima em relação ao original, ainda assim ela mantém uma sonoridade “escura”, pois está na região grave do violino. O fato de estarem no mesmo registro tornou necessário diferenciá-los pela articulação e dinâmica: recorreu-se a staccatos, ligaduras, acentos e dinâmica *forte* na melodia principal, e no ostinato, staccatos e dinâmica piano, como mostra a figura 14.

Figura 14 - compasso 3 da obra de referência, clave superior de sol e inferior de Fá, e da transcrição, clave de Sol, respectivamente.



Fonte: Cirandinha n. 9 de Heitor Villa-Lobos (W210) e partitura do autor.

Embora na obra de referência a melodia, a partir do compasso 12, seja transposta para uma região mais aguda que o ostinato, na transcrição optou-se por mantê-la no mesmo registro, pois trata-se de um registro com sonoridade mais brilhante no violino. Se, acompanhando a transposição do início, neste momento também fosse transposta uma oitava,



a sonoridade ficaria estridente demais, descaracterizando a peça, além de se tornar tecnicamente muito desafiadora⁸.

Na segunda seção da peça de referência, a começar pelo ostinato, foi observado uma mudança na disposição das camadas. O ostinato foi para a região aguda (provavelmente para acompanhar a melodia principal, que também ficou mais aguda) e mudou ligeiramente sua célula rítmica. Apesar dessas variações, ele permaneceu com a mesma relação com a melodia e manteve-se no plano de fundo, junto a uma discreta melodia grave que surge neste momento. Na transcrição, esta mudança do ostinato foi realizada apenas através da articulação, com uso do pizzicato de mão esquerda, visto que uma mudança de registro se tornaria inviável sonora e tecnicamente (por tornar o trecho demasiadamente difícil). Considerou-se que o aspecto mais característico nesta seção não era tanto a região do ostinato, mas sua sonoridade, agora mais sutil. Posteriormente, na mesma seção, o ostinato volta a aparecer no registro inicial na peça para piano, mas para produzir um contraste em relação à melodia que mudou, na transcrição resolveu-se mantê-lo com o pizzicato de mão esquerda.

Figura 15 - compassos 20 e 21 da obra de referência e da transcrição, respectivamente. Todas na clave de Sol.



Fonte: Cirandinha n. 9 de Heitor Villa-Lobos (W210) e partitura do autor.

Considerações finais

A necessidade de realizar transcrições obtendo a percepção de planos de escuta simultâneos para violino solo, sem limitar o processo à mera adaptação das melodias

⁸ Importante ressaltar que esta decisão considera aspectos de sonoridade, consoantes ao nosso referencial teórico, e não problemas relacionados a questões idiomáticas. Sobre os recursos considerados “idiomáticos” do instrumento, cf. BRITO (2011). Sobre a problematização do conceito de idiomatismo, cf. SONSIN e FICAGNA (2023).

principais das músicas, foram aspectos que nos levaram a buscar referências fora do escopo tradicional da prática.

O violino tem recursos técnicos para uma abordagem polifônica, porém, estes recursos são utilizados, de maneira geral, para resolver questões melódico-harmônicas e tendem a ignorar a característica morfológica dos demais planos de escuta percebidos. Desta forma, o estudo dos critérios morfológicos de Pierre Schaeffer e da polifonia simulada observada em Berio, nos auxiliou a pensar ferramentas para incorporar a qualidade morfológica dos diversos planos de escuta em meio às estruturas musicais.

Embora a Transcrição musical tradicionalmente busque certa fidelidade em relação à obra de referência, quando pensada numa abordagem morfológica, há mais tomadas de decisão, o que parece aumentar a margem de criação de quem transcreve. Neste sentido, “fidelidade” deixa de ser um critério absoluto, fazendo-se necessário escolher a que características morfológicas se manter fiel, uma situação paradoxal se comparada com a concepção tradicional de Transcrição musical.

Com esta comunicação, espera-se fomentar o debate sobre o tema, em especial, sobre os limites da Transcrição musical, além de estimular práticas que questionem conceitos aceitos tacitamente.

Agradecimentos

À Fundação Araucária pela concessão da bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa de Iniciação Científica.

Referências

BOTA, João Victor. *A transcrição musical como processo criativo*. 99 p. Mestrado em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

BRITO, Hugo Manuel Soares de. *O Violino como Instrumento Polifônico: Evolução e Interpretação*. 81 p. Mestrado em Música. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Politécnico do Porto, Porto, 2011.

CHION, Michel. *Guide des Objets Sonores*. Paris: Buchet/Chastel, 1983.

CHOPIN, Frédéric. *Oeuvres complètes de Frédéric Chopin*; Piano. Berlin: Bote & Bock, n.d.[1880]. Plate 12281(a-l). Partitura. 41 p.

FERRAZ, Silvio. *Diferença e Repetição: A Polifonia Simulada na “Sequenza VII” para Oboé, de Luciano Berio*. Cadernos de Estudo. Análise Musical, São Paulo, v. 1, p. 63-70, 1989.



FERRAZ, Sílvio; TEIXEIRA, William. *Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: Sequenza XIV*. In: MENEZES, Flo (org). *Luciano Berio: legado e atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 121-140.

PAULINYI, Zoltan. *Transcrições de Flausino Vale para violino solo*. Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 71-88, jan./jun. 2011.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. 302 p. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

SONSIN, Isabela; FICAGNA, Alexandre. *Nem idiomatismo nem técnica estendida: abordagens do vibrafone em Traldi e Rosauro*. Revista Vórtex, [S. I.] v. 11, n. 1, p. 1- 37, 2023.

VALE, Victor Melo. *A Tradutibilidade do Sentido: O processo de transcrição musical*. 186 p. Doutorado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Cirandinhas: W210; Piano*. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1926. Partitura. 28 p.