Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas

Edelton Gloeden (USP)
Luciano Morais (UNICSUL)

Resumo: Este artigo traz uma reflexão em torno da transcrição para dois violões da *Peça para piano n. 4* de Gilberto Mendes (1922) originalmente escrita para piano solo. A transcrição em questão foi realizada por Edelton Gloeden e apresentada em meados dos anos 1990 no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, por Edelton Gloeden e Victor Castellano, sendo mais tarde interpretada novamente pelos autores deste artigo. Gilberto Mendes, presente nas duas ocasiões, aprovou a transcrição. O artigo apresenta também uma síntese histórica sobre a técnica da transcrição musical, um procedimento recorrente no repertório para violão.

Palavras-chave: Violão; transcrição; Gilberto Mendes; Peça para piano n. 4.

Abstract: This article discusses Edelton Gloeden's transcription for two guitars of the *Peça para piano n. 4* (piece for piano n. 4) by Gilberto Mendes (1922), originally composed for solo piano. The transcription was premiered in 1990 at the Museu da Imagem e do Som, by Edelton Gloeden and Victor Castellano and, after that, performed again by the authors of this article. The composer was present in both concerts and personally approved the transcription. This article brings also some historical data on musical transcription techniques, a recurring practice in the classical guitar repertory.

Keywords: Guitar; transcription; Gilberto Mendes; Peça para piano n. 4.

GLOEDEN, Edelton; MORAIS, Luciano. Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 72-86, dez. 2008.

A prática de se transcrever para violão obras de outros instrumentos e formações tornou-se um hábito e uma tradição a partir do século XIX. Sabemos que esse procedimento encontra-se presente na história documentada da música para instrumentos de cordas dedilhadas desde as primeiras publicações no século XVI. Nosso enfoque volta-se aqui para o momento em que o violão passa a ser utilizado como instrumento de seis cordas simples em finais do século XVIII. (CAMARGO, 2005)

A transcrição na história do violão a partir daquele período pode ser dividida em quatro fases distintas. A primeira, cujo período áureo durou até meados do século XIX, teve como campo principal de exploração a ópera, que se tornou a grande influência para todos os grandes compositores violonistas da época. Essa influência perdurou até finais do século XIX e começo do século XX. Essas transcrições variam em formato, indo desde procedimentos mais literais como as *Six airs choisis de l'opéra de Mozart la Flûte Magique*, op. 19 de Fernando Sor (1778-1839), publicadas em 1825, até obras de caráter virtuosístico e rapsódico, como as seis *Rossiniane* op. 119-124, de Mauro Giuliani (1781-1829), publicadas entre 1820 e 1828.

A segunda fase teria seu ponto central na geração que viveu e trabalhou no segundo quartel do século XIX até as duas primeiras décadas do século passado. Nela, a arte da transcrição ganha destaque na obra de outro espanhol, Francisco Tárrega (1852-1909), no momento em que o violão adquiriu os padrões estruturais que utilizamos hoje. Esses padrões foram estabelecidos a partir de 1852 pelo *luthier* Antonio Jurado Torres (1817-1892), a partir de sua colaboração com o violonista Julian Arcas (1832-1882). A característica mais marcante desse período é a atenção voltada para o repertório pianístico. Tárrega também transcreveu trechos de música de câmara, música orquestral, óperas italianas, alemãs e francesas, diversificando as influências na arte da transcrição num período em que o violão tinha pouca presença nos grandes circuitos de concertos. Deste repertório transcrito por Tárrega chama a atenção o enfoque por ele dado à música de Isaac Albéniz (1860-1909) e Enrique Granados (1867-1916), permanecendo suas transcrições desde então no repertório de violonistas em todo o mundo.

Os princípios da arte da transcrição de Tárrega foram levados adiante pelos seus discípulos Miguel Llobet (1878-1938) e Emílio Pujol (1886-1980). Esses dois grandes violonistas, nas suas respectivas abordagens da chamada "escola de Tárrega", representam uma continuidade da contribuição de seu mestre na história da transcrição para violão. A despeito disso, alguns elementos podem ser considerados novos, especialmente no que se refere à abertura do leque das transcrições através

da exploração de novas possibilidades, entre elas, a do duo de violões. Em Llobet a transcrição ganha uma roupagem mais elaborada do ponto de vista da harmonia, da diversidade timbrística e, no caso das transcrições para dois violões, do equilíbrio entre as partes. Pujol segue os passos de Llobet, contribuindo para a ampliação do repertório em decorrência de sua atividade multifacetada como professor, musicólogo, transcritor, compositor e intérprete. Esses dois compositores-violonistas marcaram época atuando em duo com Maria Luisa Anido e Matilde Cuervas, respectivamente.

A terceira fase tem como personagem emblemático o violonista Andrés Segovia (18931987). Com ele há uma ruptura na tradição do intérprete-compositor iniciando outra, que subsiste até hoje, de colaboração entre intérpretes e compositores não-violonistas a partir dos anos 20. Sua abordagem da transcrição está alinhada com a tradição Tárrega-Llobet-Pujol, mas um elemento em que Segovia se distingue e que justifica a sua menção como iniciador de uma nova fase na história da transcrição é a sua abordagem da música barroca, ao transcrever obras de Georg Frideric Handel (1685-1759), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Louis Couperin (1668-1733), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Domenico Scarlatti (1685-1757) e Johann Sebastian Bach (1685-1750). A partir de Segovia, as obras desses dois últimos autores tornaram-se paradigmáticas no repertório das transcrições para violão.

Após Segovia notamos o predomínio da atitude de continuidade e repetição da tradição vinda de Tárrega refletida nos repertórios de Narciso Yepes (1927-1997), Julian Bream (1933), John Williams (1941), Manuel Barrueco (1952) e David Russel (1953), entre outros.

Outra característica dessa terceira fase foi o aparecimento de grandes duos de violões. Os duos Ida Presti (1924-1967) e Alexandre Lagoya (1929-1999), Jorge Martinez Zarate (1923-1993) e Graziela Pomponio (1926-2006), bem como os irmãos Sérgio (1948) e Eduardo Abreu (1949) utilizaram o trabalho de transcrição como forma de compor seus respectivos repertórios.

Podemos situar a quarta fase no tempo de atividade da geração atual, um momento em que o violão, que já era um dos instrumentos mais cultivados em todo o mundo, estende ainda mais o seu campo de atuação e influência a diferentes regiões geográficas, novos repertórios musicais e novas atitudes frente ao próprio instrumento. A cultura da transcrição nesses contextos é extremamente diversificada, englobando desde procedimentos da música popular à releitura de obras modernas e contemporâneas. Como exemplo da primeira vertente temos os trabalhos de diversos intérpretes sobre a obra de Astor Piazzolla (1921-1992), dos

quais se destacam Augustin Carlevaro (1913-1995), Baltazar Benitez (1944), o cubano Leo Brouwer (1939) e o duo brasileiro Sérgio e Odair Assad. Podemos mencionar também as transcrições da música dos Beatles, com abordagens de Leo Brouwer, do japonês Toru Takemitsu (1930-1996) e do paulistano Paulo Porto Alegre (1953). Como exemplos da segunda vertente, podemos mencionar as transcrições das *Melodie Ludowe*, de Lutoslavsky (1913-1994) por Julian Bream, e as realizações para o violão de oito cordas por Paul Galbraith (1964).

Gilberto Mendes

Gilberto Mendes é um dos compositores brasileiros mais divulgados e reconhecidos no exterior. É também reconhecido como um importante porta-voz das vanguardas dos anos 50-60 que, enquanto membro do movimento Música Viva, trouxe ao Brasil informações novas sobre a vanguarda franco-germânica da época,[1] como Stockhausen (1928-2007), Boulez (1925), Cage (1912-1992), Schaeffer (1910-1995), Kagel (1931-2008), Nono (1924-1990), Berio (1925-2003), Maderna (1920-1973), e outros. Como um dos fundadores do Festival Música Nova, Mendes está até hoje atento às propostas da música mais recente. Ele assume um posicionamento eclético que caracteriza a tendência identificada por alguns autores das Ciências

[1] Chamamos aqui de "vanguarda franco-germânica" a música referenciada em Boulez e Stockhausen que foi, por sua vez, desenvolvida na esteira das revoluções musicais levadas a cabo pela música de Debussy (1862-1918), Liszt (1811-1886), Wagner (1813-1883) e a Segunda Escola de Viena. No Brasil, essa vanguarda influenciou fortemente os compositores da geração que se seguiu a Villa-Lobos (1887-1959). Com a chegada do compositor alemão Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005) ao Brasil em 1937 as novidades da música serial encontraram um campo fértil na mente de compositores que influenciaram gerações, não só por sua atuação como músicos, mas também como professores. Esse foi o caso de Gilberto Mendes. Na sua viagem a Darmstadt, ao principal festival de música nova do ocidente, o compositor santista testemunhou o centro da revolução musical que se processava na Europa dos anos 50. A caravana de compositores que participou dessa viagem contava com Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat. Todos voltaram ao Brasil com a sensação de que deveriam fazer uma música diferente da que tinham acabado de ouvir em Darmstad, mas que não poderia seguir os ditames do nacionalismo estabelecido pela produção de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e pela orientação de Mário de Andrade (1893-1945) através de Camargo-Guarnieri (1907-1993) e Francisco Mignone (1897-1986). Em torno dessas duas propostas – a nacionalista com seu olhar voltado para o folclore e para a música comunicativa ao senso comum da tradição ocidental pós-romântica; e a vanguardista, que se valia das técnicas de composição serial, da aleatoriedade, do teatro musical e do *happening* – oscilou a produção musical erudita do Brasil da segunda metade do século XX e do começo do século XXI (ver referência às duas notas próximas notas).

Sociais como pós-modernista. Essa fase teria se iniciado na década de 1970, (HARVEY, 1989) quando uma nova mudança de paradigma no seio da composição de vanguarda começou a apontar para possibilidades abandonadas em meados do século XX, quais sejam o novo tonalismo e os discursos musicais tradicionais, que retornam no minimalismo, no ecletismo e em outras poéticas que compõem o espaço de experimentação da chamada "Nova Música".

Uma das características do pós-modernismo na obra de Gilberto Mendes é a divulgação, através de publicações e gravações, das obras escritas na juventude e por ele mesmo proscritas após sua ida aos festivais de Darmstadt. Desse grupo fazem parte as 13 peças para piano de onde retiramos a de número 4 de que trata este artigo.

Podemos falar em uma reação pacífica ao uso exclusivo e dogmático de elementos da vanguarda dos anos 50-60, como o serialismo estrito, o estabelecimento do "novo" como uma condição pré-categorial, e a instauração de modelos complexos baseados na matemática para a estruturação da composição. Nossa hipótese é a de que esta reação teria levado alguns compositores contemporâneos não só a utilizar elementos musicais desconsiderados pela vanguarda de raiz franco-germânica, como também a aceitar a execução e veiculação de obras escritas durante a vigência tácita dessa vanguarda que, no entanto, não empregavam tais restrições. Em nosso caso, a obra analisada que transcrevemos é exatamente de 1950, época em que o compositor contava 28 anos. Assim, o descompasso desta obra em relação aos experimentos musicais vanguardistas acabou sendo um dos motivos para que, em uma diferente época, o compositor voltasse a permitir a sua divulgação. De fato, seu estilo de composição se volta hoje sem preconceito para esses materiais tradicionais antes abandonados, fazendo conviver lado a lado as técnicas composicionais da escola de Darmstadt e os elementos da música comercial, do jazz, do minimalismo e de outras fontes. (BUCKINX, 1994), manipulações que situam sua obra atual no contexto da pós-modernidade. (AGUIAR, 2007)

A Obra

As *Peças para piano* de Gilberto Mendes são em número de 13 no total e trabalham com material musical muito diversificado. O violonista paulistano Edelton Gloeden, interessado em participar de mostras da obra de Gilberto Mendes numa época em que o compositor santista ainda não havia ainda escrito uma obra para

violão, escolheu duas que poderiam se adequar às possibilidades do duo de violões. Analisaremos mais detalhadamente a de número 4.

Chamamos a atenção para um aspecto da música de Gilberto Mendes que o destaca das duas correntes estéticas predominantes na música brasileira de sua época. A abordagem de materiais estéticos divergentes, registro de seu constante contato com a música ideologicamente orientada pelo grupo de Cláudio Santoro e de seu estudo das partituras da *Neue Musik*.[2]

Após um exame da partitura, optou-se por um procedimento de transcrição utilizado, dentre outros, por Miguel Llobet em suas realizações para duo de violões que obedeceu, basicamente, aos seguintes princípios:

1. As partes (vozes) devem ser divididas de maneira equânime.

2. O cruzamento entre as partes deve ser evitado. Esse é um risco constante nas transcrições de música de teclado para violão ou duo de violões.

3. Digitações fixas devem ser estabelecidas na busca de timbres que disfarcem os cruzamentos inevitáveis entre as partes.[3]

4. Timbres devem ser explorados com um sentido de "orquestração".[4] Esse item está prescrito na digitação assinalada da transcrição.

Outra possibilidade é o livre-arbítrio dos intérpretes na escolha dos timbres da mão direita, os quais preferimos deixar em aberto. Havendo repetições, a mão

[2] Apresentando suas obras – não sabemos até o momento quais – para a célebre pianista Anna Stella Schic, Mendes foi por ela acusado de "cosmopolitismo decadente", saindo do encontro com ela bastante desestimulado. Esse desestímulo, no entanto, lhe serviu também de impulso para que buscasse um contato com os materiais folclóricos brasileiros que não pôde ter na Santos cosmopolita dos seus anos de juventude, no que foi auxiliado por Oneyda Alvarenga. As obras dessa fase misturam seu "cosmopolitismo decadente", na visão de Schic, com procedimentos harmônicos encontrados na música de Debussy, Bartók e no jazz norte-americano. Algumas obras dessa fase são as canções *Episódio*, *Lagoa*, *Lamento*, a Sonata para piano, de 1953 e os Prelúdios de 1 a 5, também para piano, compostos entre 1945 e 1953. Há também uma sequência de Estudos para instrumentos solistas (fagote, oboé, violino e clarineta, todos de 1954). As Peças para piano de números 1 a 13, das quais extraímos a de que tratamos agora pertencem exatamente a esse período, compostas entre 1949 e 1952. (ALESSIO, 2007, p.18-19)

[3] Esclarecemos que, apesar de nossas sugestões, o estabelecimento de digitações deve ser algo deixado a cargo de cada violonista em particular, uma vez definida a compreensão da obra.

[4] "[...] pero a pesar de su profunda admiración por Tárrega, su maestro, el sentido estético de Llobet no era el mismo; difería por razones de natural concepción, diferencias de edad y circunstancias de ambiente. Y mientras Tárrega, enamorado de la pureza del cuarteto clásico en su homogénea variedad, hubiera hecho de las seis cuerdas de su instrumento una sola unidad, Llobet atraído por la diversidad de timbres de la orquesta, hubiera hecho de cada cuerda una guitarra distinta". (PUJOL, 1960, p. 140)

direita trabalha na escolha desses timbres, explorando de *sul tasto* (parte da corda próxima ao espelho) a *sul ponticello* (parte da corda próxima ao cavalete) e diferentes ângulos de ataque.

A *Peça para piano n. 4* se caracteriza como um pequeno divertimento onde fragmentos de quatro compassos são repetidos, lembrando a quadratura clássica. Optou-se na transcrição por colocar a repetição num segundo violão, estabelecendo um diálogo entre os instrumentos nas repetições de frase, o que não é previsto no original pianístico. O início da peça assume seu diálogo com a música tradicional, apresentando uma melodia na mão direita baseada nos intervalos básicos do modo dórico em lá com acompanhamentos de acordes da mão esquerda.

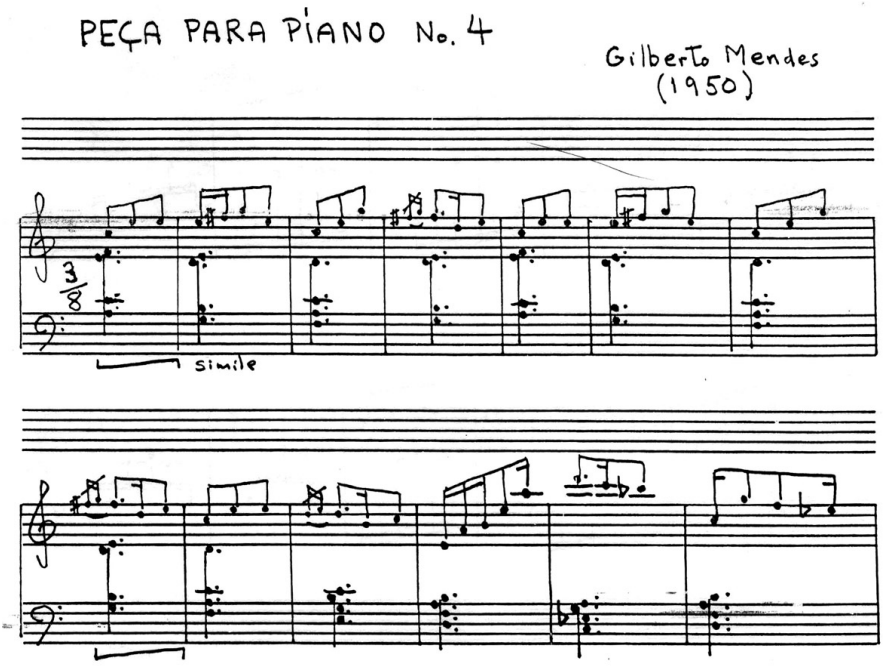

Figura 1: Primeira página da Peça para Piano n. 4, de Gilberto Mendes

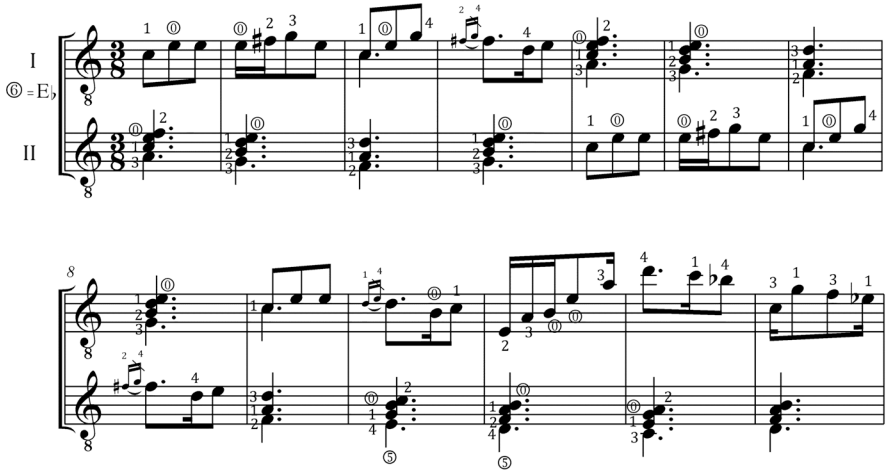

Figura 2: Compassos iniciais da transcrição para dois violões de Edelton Gloeden.

Outro exemplo de como é possível que um cruzamento de vozes possa ser compensado pela espacialização do material musical distribuído em dois violões é dado no compasso 25, onde o tema é evocado em meio a uma figura de arpejo.

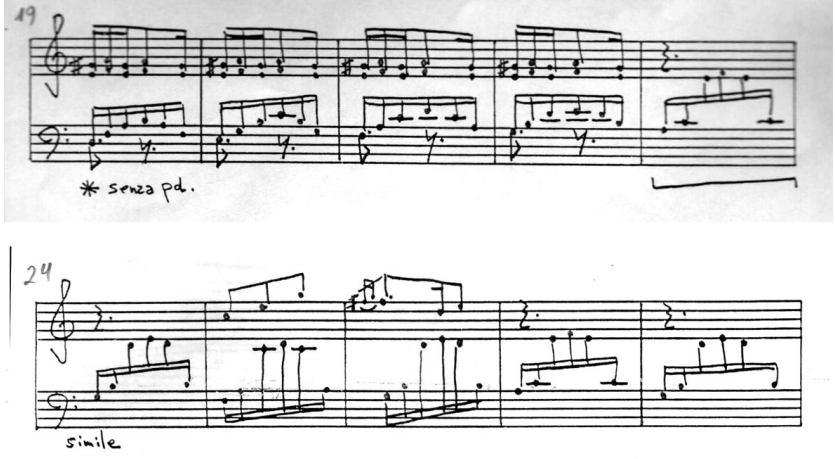

Figura 3: Compassos 19-28 do original para piano.

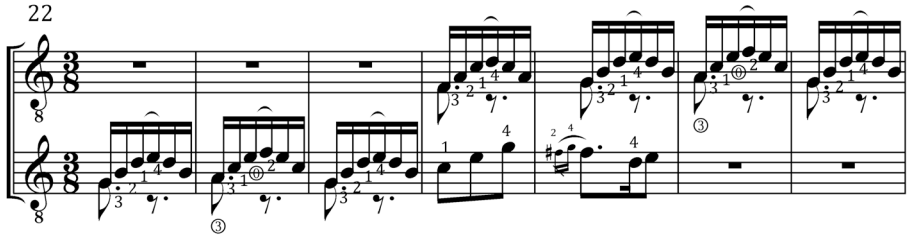

Figura 4: Compassos 22-28 (transcrição).

A melodia dos compassos 25 e 26 repete o material da segunda metade da frase de abertura da peça. Aqui ela aparece como um recorte do tema inserido antes do motivo rítmico contrastante.

A partir do compasso 47, um novo elemento melódico de corte francês é acompanhado de acordes paralelos. Neste trecho foi possível uma transcrição mais literal, alternando o violão solista em cada reapresentação da melodia.

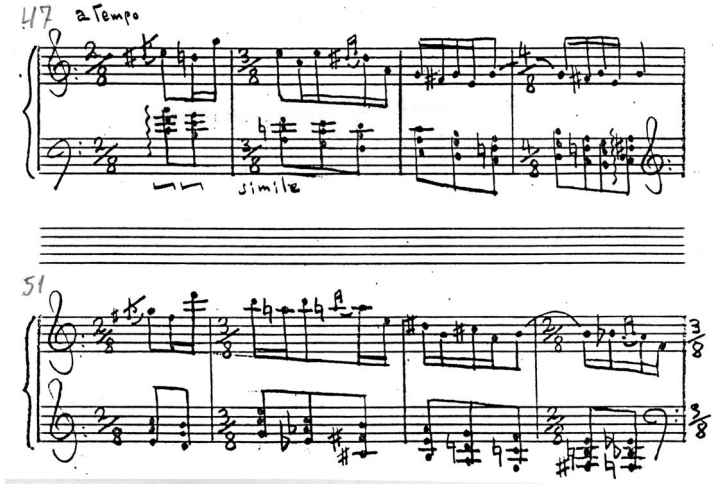

Figura 5: Novo tema no compasso 47 (original).

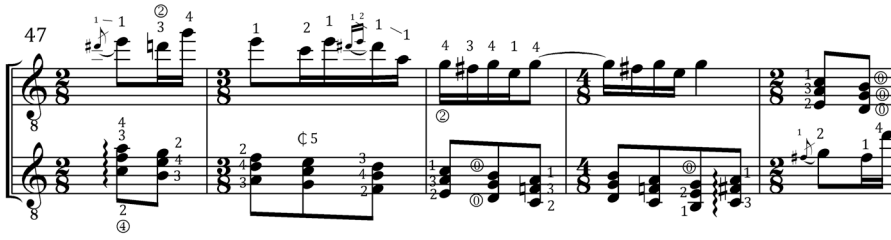

Figura 6: Novo tema no compasso 47 (transcrição).

Novos ajustes de oitava se fizeram necessários em outros trechos, como no compasso 57:

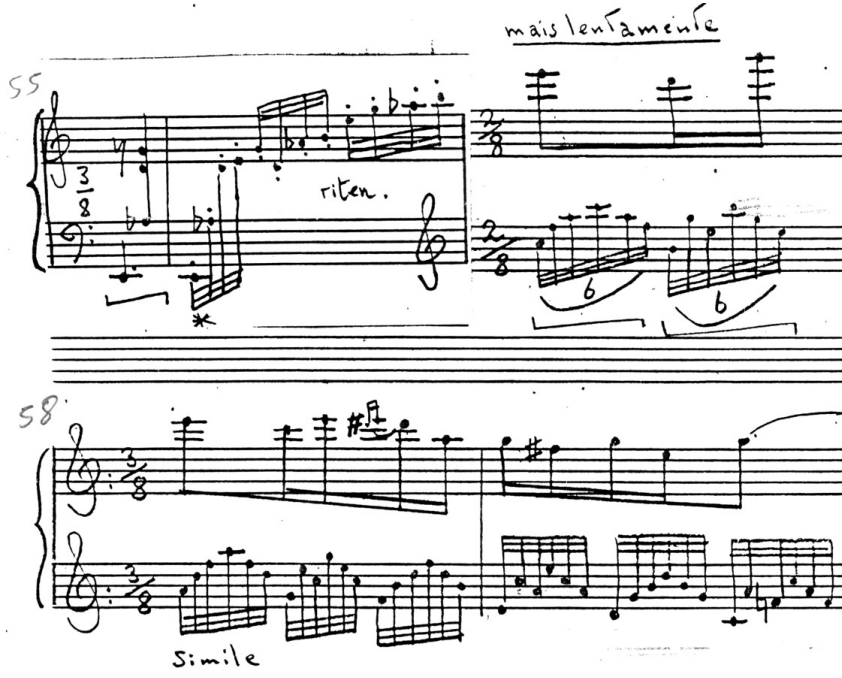

Figura 7: Compassos 55-59 (original).

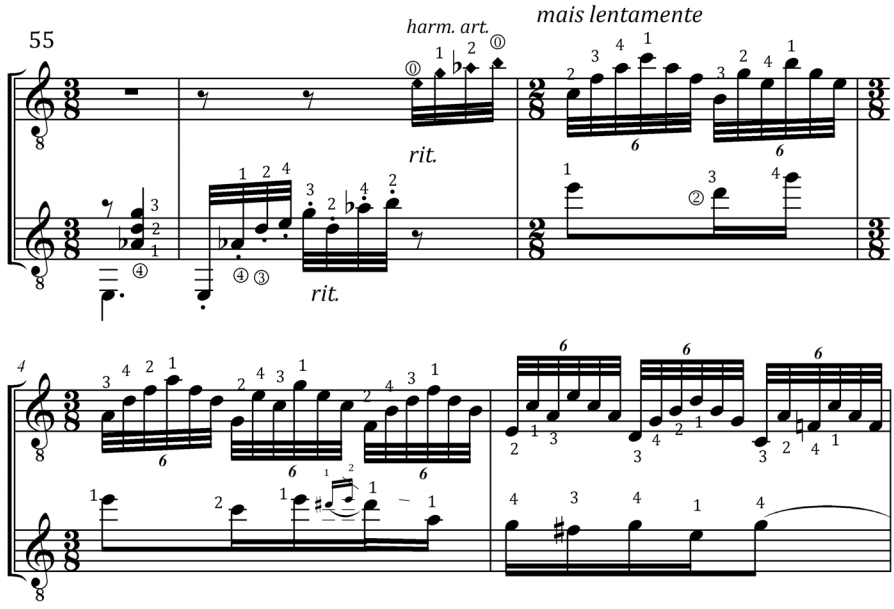

Figura 8: Compassos 55-59 (transcrição).

Finalizando, exemplificamos uma figura descendente que aparece nos compassos 65 e 70, cuja solução foi ligeiramente mais complexa. Um si bemol3 é sustentado contra um pedal de si bemol2 nos contratempos. Uma escala diatônica de ré bemol (de ré a mi bemol) é ouvida em oitavas, na mão esquerda do piano. Para a transcrição, optou-se por eliminar a oitava grave que seria impossível de se obter. Restou a necessidade da nota final, mi bemol, que se encontra fora da tessitura normal do violão.

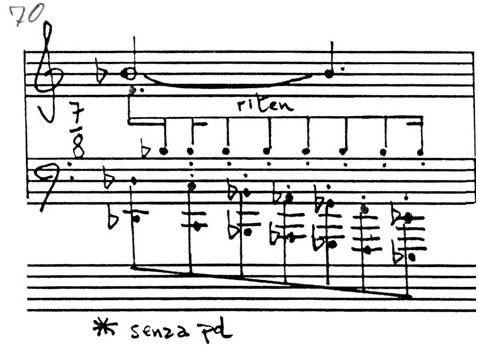

Figura 9: Compasso 70 (original).

Ao primeiro violão desta transcrição foram destinadas propositadamente as figurações mais agudas da obra, já tendo o transcritor pensado especificamente nesse trecho. Isso exonerou o uso da sexta corda, que então pode ser afinada em mi bemol, como objetivo de completar esta escala descendente. Essa opção do transcritor exige um trabalho extra de unificação de dinâmica e timbre por parte do duo, já que se trata de uma só frase que deve ser ouvida sem a quebra característica da mudança de instrumento.

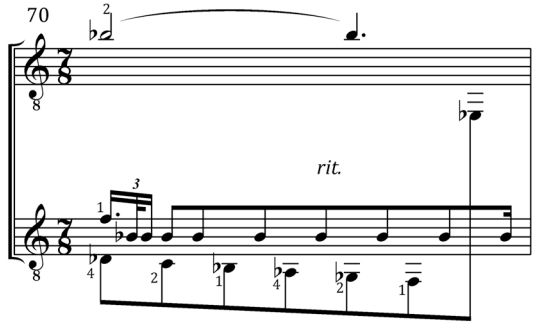

Figura 10: Compasso 70 (transcrição).

Considerações finais

A *Peça para piano n. 4* utiliza uma linguagem musical que pode ser transposta de um instrumento a outro, dentro de certas condições. Dados os procedimentos analisados aqui, o resultado final (que só pode ser realmente presenciado em uma audição ao vivo ou em uma gravação) nos coloca a questão da validade da transcrição para os objetivos aos quais ela pensada, ou seja, expandir o repertório na ausência de obras escritas em determinados estilos e correntes estéticas e conferir novas possibilidades sonoras em relação ao original.

Procurou-se, na transcrição desta obra, um engajamento com a tradição da transcrição para violão através da utilização e normatização de procedimentos consagrados pela herança histórica, procedimentos esses que foram escolhidos e orientados por uma poética de releitura da obra. O ato da transcrição se justifica, assim, não somente por uma busca pela expansão de repertório, mas também pela possibilidade de que outras roupagens sonoras acrescentem algo à obra.

Na época em que esta transcrição foi realizada, Gilberto Mendes não havia escrito ainda nenhuma obra para violão solo, lacuna que foi preenchida pela obra *Prelúdio e quase passacaglia*, de 2001. Enquanto os violonistas aguardam novas composições para violão de Gilberto Mendes, essas transcrições podem auxiliá-los a travar contato com uma das facetas desse que é reconhecidamente um dos mais importantes compositores brasileiros. Contamos, é importante frisar, com a aprovação do próprio Mendes para essa transcrição, assim como a *Peça para piano n. 10*, também transcrita por Edelton Gloeden para duo de violões.

Finalmente, deixamos ao leitor (e ouvinte) a decisão final quanto à questão da validade da transcrição e do dilema que ela estabelece entre os mundos sonoros oferecidos na relação com o original. Uma transcrição, por mais idiomática que seja, apresenta um dilema de interpretação ao constituir-se em uma forte intervenção do intérprete em uma obra musical, muitas vezes de maneiras não imaginadas pelo seu autor. Acreditamos que a tensão estabelecida por esse dilema seja a própria fonte da riqueza do procedimento, que explicaria a longevidade da transcrição.

Referências

AGUIAR, Beatriz Alessio de. *Os sete estudos para piano de Gilberto Mendes*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo.

BUCKINX, Boudewjn. *O pequeno pomo ou a história da música do pós-modernismo*. Trad. Álvaro Guimarães. São Paulo: Giordano / Ateliê Editorial, 1998.

CAMARGO, Guilherme de. *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do "Método para Guitarra", de Fernando Sor*. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1989.

MORAIS, Luciano César. *Sérgio Abreu: poética e herança histórica através de suas transcrições para violão*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo.

PUJOL, Emílio. *Tárrega: ensayo biográfico*. Lisboa: Ramos Alfonso & Moita, 1960.

Edelton Gloeden é um dos mais destacados violonistas brasileiros da atualidade. Tem atuado como solista, camerista e em concertos com orquestra por todo o Brasil, Estados Unidos e Europa, merecendo destaque suas recentes tournées por diversas cidades americanas e européias como integrante do Quarteto Brasileiro de Violões. Realizou inúmeras primeiras audições mundiais de obras de compositores brasileiros e tem gravado vários CDs com distribuição nacional e internacional. Em 2001 recebeu o Prêmio Carlos Gomes na categoria "Solista Instrumental". É professor no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP e presença constante nos mais importantes festivais de música em todo o Brasil.

Luciano Morais é violonista formado pela Universidade de São Paulo em 2001. Tem realizado gravações e recitais como solista e membro de grupos de câmara, destacando-se o Trio/Quarteto Ibirá. É mestre em musicologia pela ECA-USP com a dissertação intitulada "Sérgio Abreu: Sua Poética e sua herança histórica através de suas transcrições para violão". Professor da Universidade Cruzeiro do Sul de 2002 a 2009.