

## **Nos limites da transcrição. A transcrição na música contemporânea portuguesa original para guitarra**

José Mesquita Lopes

Universidade de Aveiro  
[j.mesquitalopes@netcabo.pt](mailto:j.mesquitalopes@netcabo.pt)

### **Abstract**

Guitarists are almost always involved in transcription processes; so be it, because they play a lot of early music from XVI to XIX centuries or because in the process of analysis, fingering and execution of XX and XXI's century music, original or not original for guitar, they observe various degrees of lack of idiomatical accuracy, when, in the execution of the musical text or in the reading and interpretation of the different actual modern notations. After a very short historical presentation of the transcription concept, it will be mentioned the principal contents that need a "transcription" or actual revision, found in the original guitar works from Ângela Lopes, Christopher Bochmann, Evgueny Zoudilkine, Isabel Soveral, Pedro Rocha, Sérgio Azevedo and Virgílio Melo.

Key Words: Guitar, contemporary Portuguese music, transcription, composer, performer.

A palavra *transcrição* pode ter vários significados quanto ao grau de diversidade de transformação que é aplicada ao texto musical. Assim, incluem -se no conceito de transcrição, por ordem crescente de grau de transformação, a transposição, a adaptação, o arranjo e a composição parcial da obra. A orquestração, a redução, as versões facilitadas, a improvisação e a ornamentação são subgrupos destas últimas. As citações, mais ou menos explícitas, e todo o género de (tema e) variações, ficam fora do significado da palavra transcrição.

A palavra transcrição musical foi mudando de significado ao longo de várias épocas (tal como os conceitos de ornamentação ou de composição). Por

exemplo, no século XVI a “Cancion del Emperador” de Luys de Narvaez, escrita para vihuela seria considerada uma *composição*, mas aos olhos actuais, a obra não é mais do que uma *adaptação* para este instrumento da Chanson “Mille Regretz” de Josquin des Prez (cuja melodia também não é original), à qual foram incluídos alguns ornamentos extras, já que o número de compassos, as harmonias, a disposição das vozes (com raras mudanças de oitavas) e as notas originais se mantêm. Portanto aos nossos olhos trata-se de uma *transcrição/adaptação*, com uma ornamentação extra, e não uma composição original.

A *transcrição* não é um processo usado só pelos guitarristas, antigos ou actuais. Nos séculos XVII e XVIII a maioria dos compositores e instrumentistas fazia versões da mesma obra para diversos instrumentos e, apesar de haverem grandes modificações entre essas versões, já não se considerava que se estava a compor uma obra nova (vejam-se as várias transcrições das próprias obras por J. S. Bach e as transcrições/transposições de outros instrumentistas da época, destas mesmas obras). O mesmo se passava com a ornamentação, mudando-a, não se pensava estar a compor uma obra nova.

A técnica “Paródia” usada e falada amiúde a propósito do séc. XVI, também teve repercussões noutras épocas, em obras de compositores como, por exemplo, Wolfgang Amadeus Mozart. Os primeiros quatro concertos para piano de Mozart são *transcrições/arranjos* que incluem introduções orquestrais, interlúdios, acompanhamentos e gestos finais, indo buscar todo o seu material a sonatas originais de C. P. E. Bach (de quem era amigo), ou L. Honauer e J. G. Eckard, no caso do Concerto nº3 (Spieman 2006: 212). No séc. XIX era normal alguns compositores juntarem-se para tocarem versões de sinfonias (Nicholas 2007: 110). Por exemplo, Chopin e Liszt juntaram-se algumas vezes para tocar *versões/reduções* de sinfonias de Beethoven. *Arranjos* de árias de ópera eram elaborados tanto por pianistas como violinistas ou guitarristas.

As *transcrições* tanto eram, como actualmente são, elaboradas no sentido da expansão como no da redução das texturas originais. Por exemplo, Ravel orquestrou o seu “Le Tombeau de Couperin” originalmente escrito para piano (tal como acontecia com a maioria das sinfonias do séc. XIX) e os “Quadros de uma Exposição” de Mussorgsky. Aqui houve uma *transcrição/ampliação*.

Porém, também se utilizou o processo contrário, a *transcrição/redução*, como o caso das sinfonias clássico/românticas já referidas atrás, e em Portugal, como as versões facilitadas, de obras de vários compositores para piano, editadas por Ruy Coelho na primeira metade do século XX. Em guitarra podem-se enumerar casos que na sua maioria são do tipo redução, como por exemplo a transcrição do “Pássaro de Fogo” e dos “Quadros de uma Exposição” elaborada por Kazuhito Yamashita para uma guitarra, assim como a versão de Roland Dyens da “Ária das Bachianas Brasileiras nº5” de Heitor Villa-Lobos. Também a encontramos em muitas versões “pedagógicas” que reduzem a textura e a dificuldade das obras, com o intuito de aproximar os jovens instrumentistas a um repertório de qualidade (vejam-se, como exemplo, os vários volumes do “Repertoire Pedagogique” de Arnaud Dumond. A ampliação também era usada, mas sempre a um nível pequeno de textura adicional (o enchimento/”enriquecimento”) de acordes ou melodias. Intérpretes de guitarra como Andrés Segóvia, Narciso Yepes ou Duarte Costa, muitas vezes acrescentavam notas, não só a transcrições suas, mas também a obras originais de outros compositores; algumas com o conhecimento do compositor,... outras nem por isso.

Não é a intenção desta dissertação pesquisar ou enumerar o que se ganha ou o que se perde em termos de qualidade, com as transcrições de obras de outros ou do “mesmo instrumento”. Aquilo que interessa para já mencionar, no caso das obras tocadas em guitarra, é que a maioria destas transcrições podem ter várias qualidades e defeitos estilístico/musicais, mas o seu grau idiomático de execução (e até de escrita) é alto ou seja, estas obras funcionam (todo o conteúdo é possível de ler e de tocar) pelo menos para quem as transcreveu. Os guitarristas sabem que isso tanto acontece com as obras originais escritas por compositores/intérpretes como com a maioria das transcrições elaboradas por executantes deste instrumento.

Desde o final do século XIX até hoje tem havido um progressivo afastamento entre compositores e instrumentistas, do ponto de vista de que cada um faz uma carreira aparte dos outros. Evidentemente, continuam a haver compositores/intérpretes, como existem arquitectos/engenheiros ou médicos especializados em clínica geral.

Não interessa, também, aquilatar e comparar a qualidade das obras escritas para guitarra só por compositores e por compositores/intérpretes.

Na música contemporânea portuguesa para guitarra existem “excelentes” obras escritas por ambos; para mim, até em maior número escritas por compositores não executantes.

Recentemente, a propósito da elaboração da minha tese de doutoramento, e que apresenta e analisa a música contemporânea portuguesa para guitarra nos últimos vinte e cinco anos, descobri cerca de 150 obras de 43 compositores. Em alguma música contemporânea portuguesa, originalmente escrita para guitarra, principalmente aquela que se encontra mais longe do “tonalismo” (mas não só), ainda se tem a necessidade de “transcrever”, de várias maneiras, devido à nova variedade de efeitos e técnicas que surgem numa notação que (ainda) não é universal, e principalmente a problemas de exequibilidade dos mais variados conteúdos musicais dessas obras. Alguns dos conteúdos não idiomáticos serão abordados e divulgados aqui e visionados e/ou exemplificados na Conferência. Esses conteúdos irão ser analisados em obras de compositores portugueses e estrangeiros radicados em Portugal há já muitos anos: Ângela Lopes, Carlos Gomes, Christopher Bochmann, Evegueni Zoudilkine, Isabel Soveral, Pedro Rocha, Sérgio Azevedo e Virgílio Melo.

Grande parte da escrita musical destes compositores “pede” aos instrumentistas (e aos instrumentos) que se transcendam. No entanto, os guitarristas vão-se apercebendo, na prática, que necessitam de “*transcrever*” conteúdos das obras porque por vezes a dita transcendência já está para além da utopia das possibilidades, sendo que muitas vezes a fraca qualidade de revisão das edições também contribui para o aumento dessa utopia apesar de, em muitos destes casos, intérpretes bem preparados musicalmente conseguem, em pouco tempo, diferenciar o que está escrito na edição do que poderá estar escrito no original ou no pensamento do compositor.

Esta dita “transcrição” não é igual às que apresentei no início. Todas as outras eram na sua maioria elaboradas por intérpretes/compositores. Estas, hoje em dia, serão executadas e “transcritas”, salvo raras exceções, por intérpretes não compositores. Parece-me que este “transcrever” se encontra mesmo no limite do que se poderá chamar *transcrição*, já que as obras são originais para

o instrumento e na realidade os processos a usar terão de ser algo díspares aos de então. Aquilo que as diferencia é a linguagem ser menos conhecida devido ao pouco tempo de vida e por ser muito mais individualizada. Esta “transcrição” que tem muito a ganhar com o encontro intérprete - compositor, também exige que aquele esteja preparado musicalmente para analisar as problemáticas correctamente (as regras de transcrição da música tonal, em grande parte, não se podem aplicar à linguagem contemporânea). O que une as várias transcrições é a vontade de tornar a obra funcional e preparada para o concerto e não só para a gravação.

Por parte da falta de idiomatismo instrumental ou de execução no instrumento, encontram-se nestas obras, por exemplo: acordes impossíveis de se realizarem no instrumento; certos gestos pianísticos ou harpísticos que não funcionam naturalmente no instrumento; notas que se pretende fiquem a soar juntamente com outras, para as quais não há abertura física possível entre os vários dedos; vibratos de 1 tom, três quartos de tom e até mesmo meio-tom que são impossíveis de se realizar; notas que se pretende fiquem a soar em simultâneo, quando as mesmas só são possíveis de executar na mesma corda; música escrita até quatro pautas, em que seis vozes diferentes (cada uma na sua corda) estão escritas com ritmos diferenciados, não isorítmicos e que incluem quiálteras; execução simultânea de um trillo ff (fortíssimo) com notas naturais, numa corda e um som harmónico f (forte) na corda imediatamente inferior; saltos de acordes a duas vozes, da primeira para a última posição (casa) do braço da guitarra, com ritmo de execução rápida, sendo que no acorde final é impossível tocar uma nota inexistente na maioria das guitarras; grande quantidade de notas que não “cabem” na duração proposta pelo compositor.

Por parte da falta de idiomatismo da escrita encontra-se, por exemplo: simbologia que não é universal, sendo desconhecida de muitos guitarristas; compassos errados; ritmos que não cabem nos compassos; quiálteras mal escritas; abreviaturas de trémosos dúbias ou mal escritas; sons harmónicos naturais e artificiais deficientemente escritos; sons harmónicos que nunca poderiam soar nas oitavas escritas; dinâmicas utópicas; grupos de dinâmicas escritas a curta distância, em que umas reflectem o esforço do instrumentista e

outras o resultado final, havendo assim uma dualidade de critérios que confunde o intérprete; escrita sem compassos com dúvidas sobre as alterações que correspondem às notas; escrita mais difícil, quando se pode escrever o mesmo de uma maneira mais fácil (ajudando o guitarrista a não perder tempo); colocação proporcional de notas fora do lugar que ocupam verdadeiramente dentro de duas vozes, induzindo o intérprete a executar erradamente os ritmos; falta de ligaduras de prolongação ou l.v. (*let vibrate*) na maioria das obras; indicações de modulação métrica dúbias; não se sabe que notas tocar numa passagem melódica em que metade das notas estão escritas e a outra metade não (só têm ritmo), quando uma indicação de (livre) se encontra debaixo das primeiras notas; escrita que não se comprova na audição, embora seja possível de se executar.

G. Ligeti já referia que<sup>1</sup>, para uma peça ser adequada a um instrumento, os conceitos tácteis eram quase tão importantes como os acústicos. Desde o início do séc. XX, como vimos atrás, os compositores e intérpretes (guitarristas), até pela sua crescente independência, começam a necessitar uns dos outros, porque, por um lado, sendo difícil escrever para guitarra para quem não “toca” (nos dois sentidos) este instrumento (ou outro de cordas), torna-se óbvia e necessária a presença do executante. Por outro lado o intérprete necessita de estar actualizado com as novas linguagens (ouvindo, lendo e tocando,...) continuando portanto, a desenvolver, o intelecto através dos sentidos e uma intuição informada). Desde o início do século XX até hoje, parecem ter vingado mais as melhores obras que tiveram também por trás um intérprete/executante colaborador.

Hoje em dia, há que aproveitar o facto de termos bastantes compositores em actividade e a escrever para guitarra, para que estes e os intérpretes (executantes) estabeleçam uma relação de onde possa surgir um produto final adequado e gratificante para ambas as partes.

---

<sup>1</sup> Ler a página 170 (capítulo 5) de Kramer, Lawrence (2009) *Porque é a Música Clássica ainda Importante?* Lisboa: Editorial Bizâncio.

### **Referências bibliográficas**

- Adler, Samuel (1989). *The Study of Orchestration* (2nd ed.). New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Kramer, Lawrence (2009). *Porque é a Música Clássica ainda Importante?* Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Lester, Joel (1989). *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Mesquita Lopes, José (2003). *Reflexões Sobre a Importância da Análise na Interpretação Musical*. Projecto de Composição II. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa. Escola Superior de Música de Lisboa.
- Nicholas, Jeremy (2007). *Chopin Vida e Obra*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Palisca, Claude V. (ed.) (1988). *Anthology of Western Music* Vol.1 (2nd ed.). New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Siepmann, Jeremy (2006). *Mozart Vida e Obra*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Vaz de Carvalho, Paulo (2004). *Pensamento Polifónico na Didáctica de Guitarra, do Século XVII ao Século XX*. Tese de Doutoramento. Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte.

### **Notas biográficas**

Professor profissionalizado, com o Curso Superior de Guitarra da A.A.M. e licenciado em Composição pela ESML, onde obteve a classificação de 20 valores no Projecto Final do Curso "Reflexões Sobre a Importância da Análise na Interpretação Musical". Prepara o doutoramento na UA (como bolseiro da FCT), orientado pelos Prof. Doutores P. Vaz de Carvalho e C. Bochmann.