

Transcrição: suas funcionalidades e seu uso pedagógico

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO oral

SUBÁREA: SA-4. Música Popular

David Ganc
UNIRIO
davidganc@gmail.com

Resumo. O artigo se dedica ao estudo da transcrição como ferramenta pedagógica aplicada à música popular, em especial à análise de solos improvisados. Inicialmente abordamos seu uso na etnomusicologia no século XX, com base nos referenciais teóricos de Seeger (1958) e Mantle Hood (1971). Para compreender a recepção musical, recorremos a Green (2001) e Adorno (2011) e suas taxonomias. Em seguida, exploramos as diversas funcionalidades da transcrição, categorizando suas aplicações. Também discutimos o fenômeno do *swing*, já que a discrepância entre a execução musical e sua representação gráfica exige decisões por parte do transcritor. Concluimos que a transcrição e suas várias funcionalidades é um recurso bastante utilizado nos meios acadêmico e profissional como ferramenta auxiliar para análise e documentação.

Palavras-chave. Transcrição, Improviso, *Swing*

Transcription: Its Functionalities And Its Pedagogical Use

Abstract. The article focuses on the study of transcription as a pedagogical tool in popular music particularly in the analysis of improvised solos. Initially, we examine its application in 20th-century ethnomusicology, drawing on the theoretical frameworks of Seeger (1958) and Mantle Hood (1971). To assess musical reception, we reference Green (2001), Adorno (2011) and their taxonomies. We then explore the various functionalities of transcription, outlining different categories of use. Additionally, we address the phenomenon of *swing*, since the divergence between performance and notation requires deliberate choices by the transcriber. We conclude that transcription and its multiple functionalities is a widely employed resource in academic and professional settings as an auxiliary tool for analysis and documentation.

Keywords. Transcription, Improvisation, *Swing*

1. Introdução

No verbete *Transcrição* do *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ellingson (2007) resume as diversas funcionalidades e acepções deste procedimento. Nos estudos clássicos euro-americanos, a transcrição refere-se à cópia de material musical, prática que remonta ao século XVII e frequentemente envolve algum trabalho editorial. Também se utiliza

o termo, no sentido de arranjo, seja na transposição de uma obra para outro instrumento ou na redução de uma partitura orquestral para piano. Já a transcrição etnomusicológica é feita a partir de *performances* gravadas ou executadas ao vivo, podendo utilizar artefatos como o melograph¹. Charles Seeger divide a Transcrição em **prescritiva** e **descritiva**, termos consagrados na etnomusicologia. A primeira corresponde a uma notação do que “deveria” soar (subjetivo), enquanto a segunda registra como a música *realmente* soou (objetivo) (SEEGER, 1958).

Hombostel e Abraham (1909) sintetizaram essas duas abordagens partindo da observação de *performances* gravadas, também utilizando a transcrição como ferramenta para descobrir a intenção musical, concebendo-a como “texto”. Criaram inclusive um Alfabeto Fonético Internacional musical, um modelo filológico para estudos comparativos na então chamada “musicologia comparativa”. Contudo, ao adotarem o sistema de notação tradicional para culturas musicais distintas da europeia, enfrentaram limitações significativas, o que tornava esse método insuficiente.

Mantle Hood (1971), propôs “três soluções” para sanar esta questão: a adaptação de notações tradicionais às respectivas culturas, o uso do melógrafo e o desenvolvimento de um equivalente musical da Labanotação². A distinção derivada da área da linguística, entre transcrições “fonéticas” (fatos físicos dos sons da língua) e “fonêmicas” (como os sons se relacionam do ponto de vista do falante da língua), serviu de base para entender as perspectivas do “outsider” e do “insider” de determinada cultura musical (ELLINGSON, 2007).

Ellingson descreve no artigo o desenvolvimento da transcrição até meados do século XX, abordando novas formas alternativas de registro e notação do fenômeno musical incluindo fatores extramusicais de diversas culturas distantes da realidade euro/americana de onde provém grande parte dos etnomusicólogos.

No entanto, seu foco está restrito à etnomusicologia³. Neste artigo nos dedicamos a outra funcionalidade da transcrição, o seu uso como ferramenta pedagógica, majoritariamente na

¹ Aparelho inventado por Charles Seeger como uma forma de notação que englobava altura, tempo, intensidade. A onda sonora era registrada em uma bobina de papel em movimento registrada através de uma caneta. Desta forma, era possível ter um registro visual para a fala e atividades musicais para ser estudada por etnomusicólogos

² Notação da dança, como uma partitura coreográfica.

³ Para aprofundamento da transcrição no contexto da etnomusicologia, incluindo relatos sobre simpósio pioneiro da Sociedade de Etnomusicologia norte-americana (SEM), em 1964, veja ULHOA; LOPES, 2022 e STANYEK, Jason. et al. 2014.



música popular urbana, sobretudo na análise de solos improvisados, visando seu estudo e sua aplicação no desenvolvimento dos alunos e profissionais que se dedicam a este parâmetro.

O procedimento de “tirar música de ouvido” é prática usual na música popular, seja anotando na partitura ou retendo na memória. Músicos que não têm a habilidade e fluência para anotar no pentagrama, frequentemente desenvolvem uma memória musical aguçada. Esta prática estimula a percepção de diversos parâmetros musicais — altura, ritmo, harmonia, timbre —, sendo a escuta o mecanismo central que separa tais parâmetros dos demais eventos simultâneos.

Com o avanço tecnológico, novos recursos passaram a auxiliar esse processo. Durante a era analógica, transcrições eram feitas a partir de discos de vinil. Aproximadamente no final da década de 1970, alguns aparelhos de fita cassete⁴, passaram a contar com a função de redução de velocidade, o que facilitava a transcrição de melodias em andamento rápido. Esta função, criada justamente com a finalidade de transcrever música, reduzia o andamento para velocidade mais lenta, resultando em uma oitava abaixo. Este recurso foi fundamental nas primeiras transcrições dos solos de *bebop* do saxofonista Charlie Parker. Na era digital a partir da difusão do computador e do celular, novos programas e aplicativos evoluíram rapidamente e hoje é possível separar instrumentos em um fonograma⁵, desacelerar o andamento mantendo a tonalidade, entre outras funcionalidades.

Mesmo com todos os novos recursos facilitadores que a tecnologia atual proporciona - como *softwares* para redução de velocidade, transposição, análise espectral - o fator primordial para a transcrição permanece sendo a audição humana. Mesmo que sua redução ao “papel” seja imperfeita (NETTL, 1964), o processo seletivo e decisório compete ao transcritor. Portanto é mister aprofundar as diferentes classificações de escuta conforme Green (2002) e Adorno (2011).

Para discutir a transcrição, é preciso analisar como musicólogos classificam os diferentes modos de escuta. É uma tradição na musicologia classificar os ouvintes e suas

⁴ Criada pela companhia holandesa Phillips em 30/08/1963, revolucionária na época por sua transportabilidade e capacidade de edição, era composta por dois pequenos carretéis, dentro de uma caixa plástica, sobre os quais era enrolado um filme de poliéster de 3,8 milímetros de largura com revestimento magnético no qual o áudio ficava gravado. O tocador de fita K7 Walkman, foi produzido até 22/10/2010, substituído pela nova mídia CD, hoje também em desuso (MUSEUCAPIXABA.COM.BR).

⁵ Hoje entendido como arquivo digital.



estratégias. A mais antiga tipologia de como as pessoas ouvem música data aproximadamente no final do século XVIII e era dividido em conhecedor e amador (LILLIESTAM, 2013). A taxonomia de Green (2002) classifica os diferentes tipos de ouvintes em 4 categorias e Adorno (2009) os divide em 8 tipos. O quadro a seguir elenca a tipologia de Green.

1 “audição intencional” (“ <i>purposive listening</i> ”),	se refere ao ouvir com um propósito explícito de se “extrair”, copiar alguma coisa do fenômeno musical, para posteriormente tocar e/ou analisar.
2 “audição atenta” (“ <i>attentive listening</i> ”),	escuta de qualidade, sem um objetivo prático imediato.
3 “audição distraída” (“ <i>distracted listening</i> ”)	ouvir música por entretenimento.
4 “escuta” (“ <i>hearing</i> ”).	percepção sonora periférica, sem atenção significativa.

Quadro 1: Tipologia de ouvintes segundo Green (2001: 23-24) (Organizado pelo autor)

Já Adorno, a partir das complexidades sociais e suas contradições, presentes na relação entre a produção e a recepção musical, no capítulo inicial “Tipos de comportamento musical” de seu livro Introdução à Sociologia da Música (Adorno, 2011) elencou uma tipologia dinâmica dos diversos tipos de ouvinte. Estes ouvintes e suas distintas formas de consumir música de modo não hierárquico, estão espalhados na sociedade, cobrindo um amplo espectro, desde o ouvinte *indiferente, não musical* ao *expert*. No que tange a nosso artigo e à competência da transcrição, nos interessa o *expert*, o que tem *audição intencional*, já que este é o agente ativo e analítico do fenômeno musical.

2. Funcionalidades

A transcrição abrange várias funcionalidades entre as quais destacamos:

1- **Ferramenta pedagógica:** auxilia na análise de improvisos, permitindo o estudo de estruturas melódicas e harmônicas e sua posterior aplicação em uma *performance*.

2- **Documentação do efêmero:** transforma o improviso – *performance* única – em material palpável, passível de análise e reprodução. O improviso evanescente realizado no palco, uma vez gravado e transcrito, é transformado em “palpável”. Ao ser condensado em uma transcrição tem a possibilidade de posteriormente ser publicado em livros.

A improvisação musical realizada no palco uma única vez, “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única no local em que se encontra” (BENJAMIN, 2013, p. 52,) encontra respaldo no conhecido texto de Walter Benjamin “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade



técnica”. O conceito de aura de Benjamin concernente ao caráter exclusivo de uma obra única é atrofiado, segundo ele, na era da reprodutibilidade. Benjamin escreveu a primeira versão deste ensaio em 1935 e estava se referindo à fotografia e ao cinema. Transportando este conceito para a música, a aura de um improviso realizado uma única vez no palco é esmaecida ao ser gravado e multiplicado em reproduções, no passado nos LPs e CDs, e agora nas plataformas de *streaming* musical e também ao ser transcrito, uma forma de materialização. Muitos improvisos se desvanecem no palco, e, se não forem gravados, ficam armazenados (possivelmente por um certo período) na memória dos presentes. Entretanto, o uso da ferramenta transcrição e seu uso pedagógico é benéfico por sua análise e desenvolvimento desta prática nos alunos.

2.1 Uso da Transcrição como ferramenta pedagógica

Nos departamentos dedicados ao ensino do *jazz nas* universidades norte americanas, faz parte da grade curricular a transcrição semanal de um improviso de um grande expoente deste gênero. Uma vez feita a transcrição, o aluno pode fazer a análise melódica, classificando cada nota em relação às cifras alfa numéricas para aferir a função destas notas em relação ao acorde em curso. A nomenclatura da análise melódica na metodologia berkleana⁶ é feita da seguinte forma: notas pertencentes ao acordes são denominadas 1,3,5, e 7; tensões são escritas como T9, T11, T#11, Tb13 etc, e notas de aproximação (passagem) recebem a sigla S2 (*scale 2*, por exemplo) ou, se for uma passagem cromática recebe “ch”, como vemos na Figura 1.



The image shows a musical score for an improvisation in G major, 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 3, and the second system contains measures 4 through 6. Above each measure, chord symbols and scale/tension notations are provided. Measure 1: Gmaj7, notes 3, 5, 13. Measure 2: C7(9), notes 11, 11, S3, ch, 7, b13. Measure 3: Em7, notes 9, 11, 9, 11, 13, 4, 9, 4, 9, 13, S7. Measure 4: Dmaj7, notes 5, 6, S5, 1, ch, #11, ch, 3, #11, 9. Measure 5: Gmaj7, notes 3, 1, S2, 13. Measure 6: C7(9), notes 9, 13, 5, 9, 5; F#m7, notes b9, 5, 9; B7(b9), notes 1, 5, S6. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like slurs and accents.

Figura 1: Análise melódica do Improvise de Rua Genebra (Nivaldo Ornelas), de c. 1 a c. 6, feita pelo autor.

⁶ Berklee College of Music, Boston, MA, EUA.



Uma vez feita a análise melódica o aluno pode perceber, segundo sua estética, o que soa bem e quais notas que devem ser evitadas, as chamadas “*avoid notes*”.

3. Tipologia da Transcrição

Na minha prática de transcrições feita regularmente nas últimas décadas listo e classifico 5 diferentes funcionalidades, descritas a seguir:

A) Transcrição editorada – é a modalidade utilizada quando após feita a transcrição, são selecionados trechos para montar um “novo” improviso. Nos livros “*Choro Duets – Pixinguinha & Benedito Lacerda*” Volumes 1 e 2 (Sève; Ganc, 2010 e 2011) foram transcritos 24 contrapontos improvisados de Pixinguinha. O foco do livro foi transcrever estes contrapontos e também, grafar a interpretação da melodia como tocada por Benedito Lacerda. Coloquei aspas na palavra “improvisados” pois nas repetições de seções e mesmo em outros fonogramas de uma mesma música, notamos uma estrutura de pensamento de Pixinguinha, com alguns padrões recorrentes na linha melódica escolhida, sujeita a variações tanto no aspecto rítmico como no melódico. Já ao transcrever a interpretação de Benedito Lacerda (figura 5), com todas antecipações, ornamentos e deslocamentos rítmicos, elucida-se o chamado “suíngue”, no jargão dos *insiders*, o balanço, ou bossa, inerente ao gênero, já que as publicações em partitura destes choros, desde a década de 1930, com sua escrita “quadrada”, inevitável para uma publicação comercial (figura 4), não comporta a realidade praticada na *performance* de um solista, e dos outros componentes do regional, deste gênero musical. É comum aos *insiders* de determinada cultura adicionar procedimentos musicais implícitos e necessários – fruto de uma tradição - à uma *performance* pertinente ao gênero, para complementar a insuficiência de uma escrita resumida. O mesmo ocorre no *jazz*, na música barroca e em diversos gêneros.

Aqui os autores do livro atuaram como “editores” (no sentido de editar e selecionar as frases melódicas) além de transcritores. Com as repetições das seções, decorrentes da forma rondó do choro: ABBACCA, Pixinguinha a cada repetição improvisa linhas melódicas diferentes, portanto foram escolhidos os trechos que tinham melhor funcionalidade para a proposta do livro: a execução em duo.

B) Transcrição tradicional – é a transcrição *ipsis literis* de um solo de determinado artista cujos objetivos podem incluir: a necessidade profissional de execução em determinados



trabalhos, realização de *covers*, análises da linha melódica e sua relação aos acordes em trânsito e também pode ser utilizada como fonte primária para dissertações e teses.

Ressalto a maior dificuldade de transcrição em solos chamados *free*, algumas vezes *a capella* de forma livre, ou em diálogo musical com outro músico sem nenhuma combinação pré-determinada, resultando muitas vezes em ritmos complexos, sem pulso e com densidade harmônica nesta interlocução, já que neste caso o termo acompanhamento não é apropriado.

C) Transcrição Investigativa – nesta modalidade após a transcrição, é feita a análise melódica (formato descrito no item 2.1) para buscar o pensamento do improvisador. Para isto é necessário o acréscimo das cifras alfanuméricas no formato *lead sheet*⁷ para possibilitar a análise melódica da função de cada nota em relação ao acorde em curso.

Em minha tese (GANC, 2017) foi feito o seguinte experimento: 3 improvisadores de diferentes instrumentos, a fim de evitar recorrências idiomáticas, foram convidados a improvisar sobre 16 compassos de uma harmonia dada. No experimento realizado em estúdio de gravação, os músicos gravaram o primeiro *take* sem o conhecimento da harmonia, em tempo real. Para o segundo *take*, a experiência foi repetida, agora, com a partitura contendo os 16 compassos com as cifras do trecho utilizado. Após as gravações foram transcritos os 6 *takes* para buscar quais foram as estratégias utilizadas por estes músicos experientes nesta especificidade do fazer musical.

A transcrição foi ferramenta fundamental para elucidar táticas e técnicas empregadas pelos músicos improvisadores, tanto na experiência de uma improvisação às cegas quanto à feita com a leitura de cifras. De posse da transcrição conjuntamente com entrevistas posteriores foi possível analisar e aferir via análise melódico/harmônica que os músicos recorreram a seus estudos passados para transitar melodicamente nas duas situações.

D) Transcrição funcional – transcrição de melodias com grande variação agógica, seja cantada ou instrumental, com interpretação flutuante repleta de *rubatos* e *rittardandos*, para encaixá-lo em quadratura necessária para execução em arranjo para grupos maiores.

Alguns cantores interpretam a melodia com muita liberdade fazendo uso de deslocamento rítmico, *rubatos* e *Ad. Libs*, seja por opções idiossincráticas, estéticas ou como recurso para destacar a semântica da letra e corroborar aumento de conteúdo emocional. Uihôa (1999) chama

⁷ Partitura condensada em melodia e cifras, com eventuais convenções.



esta prática de métrica derramada. Entre alguns intérpretes que se destacam pelo uso expressivo de variações agógicas em sua *performance* destacam-se João Gilberto, Milton Nascimento e Elis Regina. Ao fazer uma transcrição descritiva (Seeger 1958, Nettl 2005) literal deste canto chegamos a uma partitura repleta de alternância de compassos, quebra de quadratura, *fermatas*, *ritardandi* e *acelerandos*. No exemplo mostrado na figura 2, fizemos a transcrição descritiva da interpretação de Milton Nascimento da música Minas Geraes⁸, objetivando grafar todas as nuances da interpretação, para em seguida transformá-la em um resultado prescritivo, onde privilegiamos a notação convencional de alturas e ritmos e quadratura padronizada, necessária para a execução da peça por um grande número de músicos.

Com a necessidade de enquadrar este canto em 4/4, para realizar uma encomenda de arranjo para orquestra, é preciso quantizar⁹ a escrita de forma a possibilitar sua execução por 25 músicos. Chamamos este processo de transcrição funcional, onde a ferramenta transcrição é fundamental no processo de extração da melodia para criar um documento inicial confiável modificando-o em seguida (arranjo) para viabilizar assim sua execução com grupos maiores. Na figura 2 vemos a transcrição mais aproximada possível da interpretação de Milton Nascimento, visto que o pulso é flutuante e sua interpretação é repleta de *rubatos*. A alternância de compassos, quáteras, e indicações de *Ad. Lib* são recursos necessários para buscar a representação gráfica aproximada da interpretação de Milton e os pontos de repouso melódico.



The image shows a musical score for the song 'Minas Geraes'. It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff starts with a 5/4 time signature, marked with a box 'A'. It contains a triplet of eighth notes and a quarter note. The lyrics are 'Com co ra ção a ber toen ven to'. The second staff starts with a 6/4 time signature, marked 'Ad. Lib.', followed by a triplet of eighth notes and a quarter note. The lyrics are 'Por to da e ter ni da de.'. The score includes various performance markings such as 'rit.' and 'Ad. Lib.' to indicate tempo changes and freedom.

Figura 2: Transcrição descritiva literal da interpretação em Milton Nascimento na música Minas Geraes

Em seguida na figura 3 podemos observar como ficou o enquadramento em 4/4 da mesma melodia já com alguns elementos constitutivos do arranjo.

⁸ Minas Geraes (Novelli / Ronaldo Bastos) gravado no LP Geraes (1976), EMI – XEMCB 7020

⁹ Termo utilizado na tecnologia MIDI, onde o programa de computador enquadrava no *grid*, a execução (sempre) “imperfeita”, ou seja não matematicamente exata, dos humanos.





Figura 3: Escrita da melodia da melodia de Minas Geraes, quantizada para 4/4 e editorada após transcrição.
Fonte: o autor.

Pode-se observar que o padrão rítmico repetido escolhido foi necessário para dar o fluxo necessário para enquadrar a melodia no compasso regular 4/4.

E) Transcrição documental – O ato de transcrever e editar em livros os improvisos da obra fonográfica de artistas icônicos transforma uma obra impalpável em palpável. O compilado das transcrições de improvisos possibilita o estudo e desenvolvimento deste procedimento, essencialmente evanescente, equiparando-o assim ao estudo da música de concerto tradicional europeia. Todavia o processo é inverso. Na tradicional música de concerto, a partitura é a mediadora que fornece o material a ser recriado e transformado em música pelo *performer*, sujeito a múltiplas interpretações. Já em um solo improvisado, realizado no palco ou em estúdio de gravação e posteriormente grafado em partitura, a transcrição se torna a fotografia daquele momento, conseqüentemente é passível de ser analisado posteriormente ou mesmo, repetido. A obra “etérea” – improvisação – de músicos que dedicaram uma vida à música onde este parâmetro é um componente primordial, uma vez registrada em sua discografia torna-se um documento passível de estudo, de forma similar ao estudo que musicólogos fazem com análises de partituras da música erudita ocidental.

No âmbito do *jazz*, no mercado editorial norte americano, estão disponíveis muitos livros (*Omnibooks*) com transcrições de uma grande parte da obra improvisada registrada em discos de grandes mestres deste gênero. Dentre eles podemos citar Charlie Parker, Miles Davis, Sonny Rollins, John Coltrane, Bud Powell, Oscar Peterson, Cannonball Adderley, Stan Getz, Michael Brecker e Winton Marsalis. Uma vez transcritos e registrados em partituras, esses improvisos podem ser estudados e executados, convertendo-se em documentos históricos. Dessa forma, tornam-se um corpus passível de análise musicológica, abrangendo um recorte temporal que vai da década de 1940 até meados dos anos 1990.

A produção brasileira acadêmica que utiliza este procedimento tem crescido significativamente nas últimas décadas. Entre teses e dissertações que incluíram transcrições de improvisos de músicos cuja obra foram objetos de estudo no seu trabalho, podemos citar Lima Neto (1999), Figueiredo (2005), Spielmann (2008), Fabris (2010), Lopes (2016), Monzo (2016), Ganc (2017), Alves (2019), Merlino (2019). Ou seja, seria possível gerar publicações educativas contendo transcrições de músicos como Hermeto Pascoal, Paulo Moura, Victor Assis Brasil e Nivaldo Ornelas, incrementando assim o uso da transcrição e o estudo e análise de improvisos.

Entretanto para expandir este conhecimento para além dos círculos acadêmicos, no Brasil, seria necessário a publicação de livros com transcrições de músicos representativos desta prática. Infelizmente este mercado é incipiente devido a restrições impostas por editoras musicais detentoras dos direitos dessas obras, nas quais os improvisos fixados nos fonogramas são considerados parte integrante da obra editada, sendo assim, são cobrados valores que inviabilizam a publicação de livros dedicados à transcrição de improvisos.

Ressaltamos que as fronteiras destas categorias são fluidas e permeáveis sendo que as áreas de interseção entre elas podem contemplar a possibilidade de que a transcrição abarque alguns ou vários elementos de todas as categorias.

4. *Swing*

Quando a execução musical difere da notação escrita – como no caso do *swing* –, é essencial descrever esse fenômeno, uma vez que ele influencia diretamente a representação gráfica da música na partitura e exige decisões interpretativas por parte do transcritor.

Em determinados gêneros como o *jazz*, o *swing* é fundamental para o estilo. É um parâmetro que é prática implícita pelos praticantes do gênero. Deduzimos portanto que é um código cultural, resultado de vivências e convivências de um determinado grupo sociocultural, maturado por décadas. Observo que nos EUA nas partituras de gêneros latinos, é escrito no início a observação: *straight 8s* (colcheias “retas”, sem *swing*) ou *even 8s* (colcheias iguais). Isso demonstra a existência de um código cultural intrínseco ao *jazz*, no qual as colcheias são tradicionalmente interpretadas com *swing*.



Em outros gêneros como o choro a interpretação do solista inclui códigos não escritos como antecipação rítmica, ornamentação, flexibilidade (agógica) e variações melódicas. Estes procedimentos são necessários na música popular para se obter na execução o que chamamos no Brasil de balanço (*swing*) ou bossa. Na figura 4, pode-se ver o início do choro Proêsas de Solon (Pixinguinha & Benedito Lacerda) na partitura editada em 1947 e na figura 5 vemos a transcrição dos primeiros 8 compassos da interpretação de Benedito Lacerda da gravação de 1946 da mesma música em duo com Pixinguinha, transcrita por este autor e Mário Sève, editada em 2010, onde podemos observar as antecipações e os acréscimos feitos pelo flautista:



Figura 4: Proêsas de Solon. Fonte: Irmãos Vitale S/A, 1947.

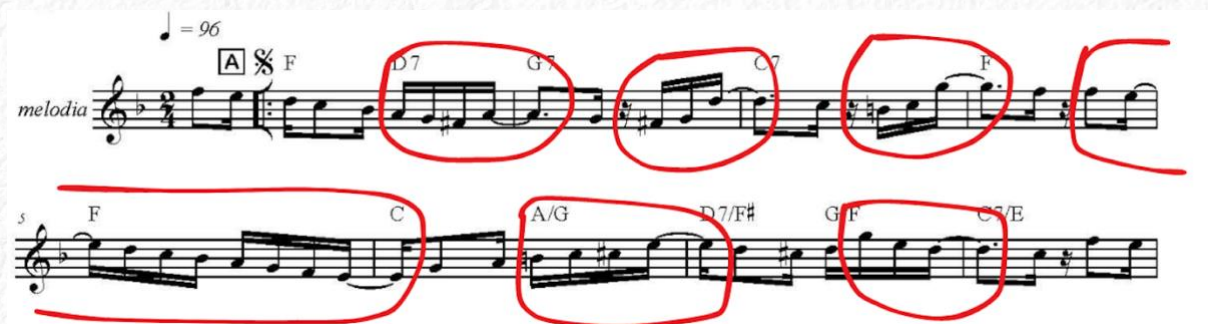


Figura 5: Proêsas de Solon partitura de 2010, transcrição da interpretação de Benedito Lacerda. Fonte: (Sève, Ganc, 2010)

Isso, nos atendo apenas à linha melódica principal, visto que o contraponto de Pixinguinha executado ao sax tenor foi majoritariamente improvisado e a seção rítmica composta pelo violão e cavaquinho (e pandeiro) executam o acompanhamento usando as cifras alfanumérica de forma característica dos chorões, tornando cada execução única e também tornando a transcrição destes elementos uma tarefa perto do inexecutável devido à complexidade do resultado sonoro.

Contudo, o ato de executar a música de forma diferente de como está grafado não é uma invenção nem um privilégio do *jazz* ou de outros gêneros musicais. Pode-se dizer que é um resgate da tradição interpretativa do período barroco. As chamadas *notes inégales* que tinham por pressuposto tocar notas escritas com valor igual, de forma desigual, foram descritas em



tratados franceses do século XVII e XVIII por autores como Bacilly, Loulié, J.-M. Hotteterre, François Couperin e muitos outros (BROWN; WALLS, 2007). No âmbito da música brasileira podemos citar 3 depoimentos que demonstram a dicotomia da *performance* e a sua representação gráfica. A primeira é relatada pelo compositor Darius Milhaud (1892-1974) em sua passagem pelo Brasil de 02/1917 a 11/1918 (CORRÊA DO LAGO, 2012). Ao presenciar a performance de Ernesto Nazareth ao piano ele descreve sua dificuldade de reproduzir e analisar o que ele chamou de pequeno nada [*ce petit rien si typiquement brésilien*¹⁰] (MILHAUD, 1949, *apud* CORRÊA DO LAGO, 2012, p. 169) [*swing*] no toque de Nazareth. Em 1928, Mário de Andrade ratifica a dificuldade de representar no papel o fluxo melódico ao afirmar que o “[...] *rubato* rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que **o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando [...]**” (grifo nosso) (TONI, 2004, p. 264). E por fim, Guerra-Peixe em sua pesquisa de campo feita em Recife em 1950 descreveu a grande dificuldade de registrar na partitura a complexidade percussiva do maracatu observado nas Sociedades Carnavalescas (GUERRA-PEIXE, 2007).

Corroborando a discussão, tendo como matéria prima a oralidade da música de matriz africana praticada em sua orquestra Rumpilezz, Letieres Leite afirma em seu método que: “Não é possível realizar a transmissão gráfica dos micro ritmos contidos nas claves¹¹ rítmicas através das notações gráficas convencionais da música tal qual conhecemos; apenas é possível realizar aproximações representativas; [...]” (LEITE, 2017, p. 46). Para trabalhar com os alunos a transmissão destes micro ritmos em seus laboratórios, Leite desenvolveu um método de ensino onde inicialmente o aluno vivenciava a oralidade (Roda Banto) da clave proposta, e uma vez que estes alunos introjetavam esta *Transmissão de Linhas Melódicas Rítmicas* via corporeidade (palmas, pulsação executada com os pés e onomatopeias rítmicas vocalizadas), partiam para a próxima etapa, que era a execução da representação gráfica da clave, nos seus instrumentos. Segundo Leite, este método foi muito eficiente com resultados rápidos e significativos na absorção e criação de linhas complexas pelos alunos. Desta forma, idiosincrasias (*swing*) pertencentes à determinada clave eram posteriormente reconhecidas e executadas no instrumento, visualizadas na insuficiente representação gráfica na partitura.

¹⁰ Este pequeno nada tipicamente brasileiro (nossa tradução).

¹¹ “Menor porção rítmica que define uma expressão sonora” (LEITE, 2017, p. 44). Também remete à sua origem histórica, geográfica ao seu percurso diaspórico (Id., Ibid).



5. Considerações finais

A transcrição, em suas múltiplas acepções, revela-se uma ferramenta de enorme valor no ensino da música popular. Seu uso transcende o registro de dados sonoros, posicionando-se como uma prática ativa de escuta, análise e recriação musical. No campo pedagógico, ela Resultados estimula o desenvolvimento da percepção auditiva, a assimilação de estilos e a compreensão de estruturas musicais.

Ao revisitar a literatura da etnomusicologia, pedagogia musical e sociologia da música, este artigo procurou contextualizar e justificar a importância da transcrição como recurso metodológico. Destacamos sua importância não apenas como registro de uma prática musical, mas como um processo investigativo e documental.

A transcrição é um procedimento musical largamente utilizado tanto no meio acadêmico quanto no meio profissional. As diferentes funcionalidades descritas no artigo procuram organizar e descrever seus diferentes usos e benefícios gerados por este ato. A habilidade de transcrever melodias (alturas e ritmos) é desenvolvida ao longo de anos e pode ser ponto de partida para a escrita de um arranjo. Dentre suas funcionalidades, no caso específico da transcrição de improvisos, uma vez notado em partitura pode ser base para análises melódico/harmônicas e estilísticas de determinado solista e também pode ser utilizado como estudo prático de instrumentistas. Desta forma a transcrição é uma ferramenta de documentação de uma obra – improviso – originalmente evanescente, que uma vez gravada, torna-se matéria passível de estudo, podendo ser utilizada como fonte primária para análises em dissertações e teses acadêmicas. Pode-se dizer que este procedimento tem crescido significativamente no meio acadêmico brasileiro.

Embora as tecnologias contemporâneas ofereçam inúmeras ferramentas¹² que facilitam o processo de transcrição, a escuta humana – ativa, crítica e sensível – continua sendo o elemento central e insubstituível desse processo.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Tipos de comportamento musical*. In: ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

¹² Como os programas Audacity e Sonic Visualizer que permitem filtragens e podem gerar espectrogramas que possibilitam análises mais aprofundadas. Detalhamento em ULHOA; LOPES, 2022.



ALVES, Cléber José Bernardes. *Paulo Moura e a Bossa Instrumental: Análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969)*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2019.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. L&PM Editores, Porto Alegre, 2013.

BROWN, Howard Mayer; WALLS, Peter. *Performing practice*. In: *The New Grove Dictionary*. Oxford University Press – 2007-2013.

CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. Organização. *O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Salles, 2012.

ELLINGSON, Ter. *Transcription*. In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *O Saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores: investigação e análise de suas características musicais híbridas em sua obra e interpretação*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

GANC, David. *Improvisação e Interpretação na Obra Autoral de Nivaldo Ornelas*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Aldershot, UK: Ashgate. 2002.

_____. *Musical “learning styles” and “learning strategies” in the instrumental lesson: Some emergent findings from a pilot study*. In: *Music Education as Critical Theory and Practice: Selected Essays*. New York: Routledge, 2012.

GUERRA-PEIXE, César, *Estudos de folclore e música popular urbana; organização, introdução e notas de Samuel Araújo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

LILLIESTAM Lars. *Research on music listening: From Typologies to Interviews with Real People*. P. 109-110. <https://journals.openedition.org/volume/3733>. 2013. Acesso em: 04/07/2025.

LIMA NETO, Luiz Costa. *A Música Experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): Concepção e Linguagem*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

LEITE, Letieres. *Rumpilezzinho: Laboratório Musical de Jovens*. Instituto Rumpilezz. Lel Produção Artística. ISBN 978-85-94154-00-2. Salvador, 2017.

LOPES, Marcílio Marques. *O Dito e o não dito: A Palavra cantada no gesto instrumental de Jacob do Bandolim*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.



MERLINO, Julio. *Processos de Formação de sentido Musical de Improvisação Jazzística*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

MONZO, Diogo Souza Vilas. *Improvisação Musical e um Improvisador: A Música sem fronteiras de Luiz Eça*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Música, Brasília-DF, 2016.

MUSEUCAPIXABA.COM.BR. <https://museucapixaba.com.br/hoje/fita-cassete-k7-de-1963/> Acesso em 22 jul. 2024.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concept*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

SEEGER, Charles. *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*. The Musical Quarterly, Vol. 44, No. 2. 1958, pp. 184-195.

SÈVE, Mário, GANC, David. *Choro Duets Pixinguinha & Benedito Lacerda Vol. 1*. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale S/A. São Paulo, 2010.

SPIELMANN, Daniela. *Tarde De Chuva: A Contribuição Interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

STANYEK, Jason. et al. 2014. "Forum on Transcription." *Twentieth-Century Music* v. 11, n. 1, p. 101–161. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/twentieth-century-music/article/forum-on-transcription/1EA37E8D49A0D163DF78719C96CC810A>. Acesso em: 14 jul. 2022.

TONI, Flávia Camargo (Org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Métrica Derramada: Prosódia Musical na Canção Brasileira Popular*. In: *Revista da Academia Brasileira de Música*, p. 48-56, Rio de Janeiro, N° 2, maio de 1999.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; LOPES, Marcílio. *O gondoleiro do amor: a trajetória de uma canção*. OPUS v. 28. *Revista Eletrônica da ANPPOM*, 2022.

