

# Transcrição Musical: qual a sua importância, qual o seu futuro?

Hugo L. Ribeiro

[hugolribeiro@yahoo.com.br](mailto:hugolribeiro@yahoo.com.br) (UFBA)

**Resumo:** O termo transcrição deve ser entendido como o registro de um determinado evento em um meio que não seja o original. Seja uma notação ou uma gravação de uma performance, seja a transliteração entre sistemas de notação. A partir século XIX, com autores como Guillaume-André Villoteau, o próprio ato da transcrição, sua importância, e suas interpretações começaram a ser problematizados. Ainda assim, até recentemente, diversos textos que abordaram o problema da transcrição musical na etnomusicologia consideravam a transcrição musical como fator essencial para os estudos etnomusicológicos, sem perder de vista as constantes críticas feitas ao Sistema de Notação Musical Ocidental para tal intenção. A partir dessas críticas surgiram novas tentativas de grafar o som musical. Porém, será realmente que não é possível uma etnomusicologia sem transcrição? Partindo do pressuposto que a transcrição musical, na etnomusicologia, tem como propósito principal a exemplificação do gesto musical que está sendo analisado, na deficiência da música em si, o presente texto pretende rever alguns dos autores que abordaram essa problematização, procurando identificar uma possível mudança de paradigma nos dias atuais, entre os quais a crescente proliferação de hipertextos, que ao permitir a integração entre texto, som e imagem, poderá dar um novo rumo à essa difícil questão. É preciso sempre lembrar que a transcrição é somente uma ferramenta para auxiliar na compreensão da música do outro, e não um fim em si própria. Dessa forma, se for possível descrever essa “música estranha” sem necessitar recorrer a essa ferramenta, que assim seja.

**Palavras Chaves:** Transcrição Musical. Notação Musical. Hipertexto.

## Introdução

O termo transcrição deve ser entendido como o registro de um determinado evento em um meio que não seja o original. Seja uma notação ou uma gravação de uma performance, seja a transliteração entre sistemas de notação. Nesse caso, o ato da transcrição assemelha-se muito com o da edição, da forma com que foi exposto por Grier (1996: 2), para quem editar consiste numa série de escolhas, ensinadas, escolhas criticamente informadas, resumindo, um ato de interpretação.

Ao longo dos anos, diversos textos utilizaram a transcrição musical para exemplificar músicas de tradição oral. Ter Elingson (1992b) nos fornece uma vasta informação sobre a tradição da transcrição musical. Sua citação mais antiga é o estudo de Mersenne<sup>1</sup>, em 1636-7, com transcrições comparativas das canções de indígenas brasileiros e canadenses. Outros

---

<sup>1</sup> Marin Mersenne (1588-1648), *Harmonie Universelle*, Paris, 1936-7.

estudiosos anteriores ao século XIX, também utilizaram da técnica de transcrição musical, sem se levantar muitos questionamentos sobre sua validade. Foi a partir século XIX que o próprio ato da transcrição, sua importância, e suas interpretações começaram a ser problematizados. Ellingson cita Villoteau<sup>2</sup> como sendo, provavelmente, o primeiro a desenvolver símbolos especiais para superar as limitações do sistema de notação musical ocidental (SNMO)<sup>3</sup>. Mas foi o estudo de Ellis<sup>4</sup> que sepultou de vez essa visão universalista-eurocêntrica sobre as músicas não européias, e pôs permanentemente em dúvida o uso do SNMO para a transcrição de músicas que não compartilhem dessa mesma tradição.

Até recentemente, diversos textos que abordaram o problema da transcrição musical na etnomusicologia consideravam a transcrição musical como fator essencial nos estudos etnomusicológicos<sup>5</sup>. O que fica claro é que, após séculos de supremacia do SNMO para a transcrição de músicas não ocidentais, o crescente questionamento sobre suas qualidades, e a cada vez maior ênfase nas suas limitações, fez surgir novas tentativas de grafar o som musical sem, no entanto, minar a necessidade de haver algum tipo de transcrição.

### **Tradição oral e escrita**

O principal erro que um etnomusicólogo pode cometer, é acreditar que uma notação musical possa conter a totalidade do acontecimento musical. Nenhum sistema de notação pode descrever todos os detalhes de um exemplo sonoro. Sabe-se que toda notação carrega dentro de si uma necessária tradição oral, contendo informações que são por demais subjetivas para serem grafadas.

Se acreditarmos que cada cultura com escrita própria também tenha desenvolvido seu próprio sistema de notação musical, é no momento da reprodução desses símbolos musicais em sons, que percebe-se a necessidade de uma tradição oral. Segundo Hood (1983: 71-6), uma tradução correta dos símbolos em sons musicais depende da familiaridade com tradição oral que a sustenta. Vários exemplos de notação musical podem ser encontrados em Hood (1983) e Bent (2002). Para Ellingson (1992a) os sistemas de notação podem ser entendidos dentro de duas amplas categorias: 1) **Sistemas não gráficos**, que incluem os sistemas verbais,

<sup>2</sup> Guillaume-André Villoteau, *De l'Etat Actuel de l'Art Musical en Egypt*, Paris, 1826.

<sup>3</sup> Through the complaints of his Egyptian teacher, Villoteau discovered in the course of his pioneering experiment in musical performance study that he had transcribed and performed incorrectly using his European pre-conceptions (Ellingson, 1992b: 115).

<sup>4</sup> Alexander J. Ellis, "On the Musical Scales of Various Nations", *Journal of the Royal Society of Arts*, 27, March, 1885.

<sup>5</sup> Entre os quais destaco um artigo de George List, no qual o autor afirmava que, para um estudo ser etnomusicológico, o estudioso *deve* transcrever a música, *de uma forma ou de outra* (1979: 2, enfatizou-se).

visuais, coreográficos, e tácteis; 2) **Sistemas gráficos**, aqui inclusos todos os possíveis sistemas de notação gráficos existentes no mundo.

Para compreender um determinado tipo de notação musical, é importante entender não só o contexto de seu surgimento, como também seu atual uso. Cabe à essa tradição, modificar ou substituir seu sistema de notação de acordo com suas necessidades. Porém, quando um pesquisador tem por intenção utilizar outro sistema de notação que não seja o desenvolvido por uma certa cultura, deve estar ciente essa transliteração evidenciará uma percepção externa ao sistema musical estudado.

### **Objetividade versus subjetividade**

Ao aceitarmos o processo de transcrição como o registro de um determinado evento em um meio que não seja o original, devemos reconhecer que está implícito nesse processo uma perda de conteúdo. A partir das diferentes abordagens possíveis, Hood (1983) desenvolveu o que ele chamou de linha G-S (General-Specific). Este, seria um continuum no qual, num extremo encontra-se uma transcrição de cunho mais generalizado, sem tantos detalhes, o que ele chamaria de transcrição fonêmica, como nos exemplos de Jaap Kunst. No outro extremo do continuum, encontraríamos uma transcrição altamente detalhada, que ele chamaria de transcrição fonética, como nos exemplos de Béla Bartók. Para o autor, qualquer tentativa de transcrição manual um ato subjetivo, o qual deveria ser completado com exemplos de transcrição automática gerados em laboratório por um instrumento eletrônico, como o Melógrafo Modelo C, criado por Charles Seeger (Hood, 1983: 59-61).

Jairazbhoy (1977), no entanto, critica essa “objetividade” gerada por aparelhos de transcrição automática, começando pela limitação de só se poder analisar uma única linha melódica, além das diferenças entre o que o ouvido humano pode ouvir, e o que é mostrado pelo aparelho de transcrição automática, incluindo os níveis de distorção e os filtros do aparelho auditivo humano. Um ponto interessante de se notar é que, em geral, as técnicas de transcrição consideradas mais objetivas são aquelas em que os conceitos e contextos ênicos menos influenciam no produto final. Quanto mais o pesquisador se envolve com determinada cultura musical, e tenta deles extrair os conceitos ênicos essenciais, mais subjetiva será sua transcrição. No entanto, o que seria mais importante: uma leitura externa de determinado evento musical, ou uma descrição da interpretação interna de seus próprios conceitos musicais?

Essa reflexão nos remete a dois dilemas recorrentes na teoria etnomusicológica: 1) Onde começa e onde termina a análise musical? 2) O que deve ou não deve ser considerado parte da música em estudo? Voltarei a essas questões mais a frente.

### **A escolha do sistema de notação musical**

Se a transcrição parece ser algo essencial à etnomusicologia, o sistema de notação escolhido ainda é um fantasma não exorcizado. Até hoje o assunto é controverso, e ainda persiste o que Hood chamou de *the chronicle problem of 1893*. Em 1893, Francis Taylor Piggott teria dito a respeito da música japonesa:

...and although I think that Western notation is capable of expressing these phrases to one who has already heard them, I feel a little uncertain whether their more complicated forms could be set down in it with sufficient accuracy to enable a stranger to interpret them satisfactorily. (Piggott<sup>6</sup> *apud* Hood 1983, p. 85)

Mas, se atualmente há diversos argumentos que suportam o uso do SNMO para representar músicas não-ocidentais<sup>7</sup>, muitos estudiosos questionam essa tal “universalidade” da notação musical ocidental, mesmo pelos ocidentais. Reid (1977: 416), por exemplo, questiona como ficaria a situação de “colegas” das ciências sociais e naturais, que nunca tiveram a oportunidade de aprender a ler a notação ocidental, ao se depararem com ela num texto etnomusicológico. Hood também criticou severamente o uso do sistema de notação musical ocidental em músicas não ocidentais, oferecendo três soluções para o problema da transcrição musical, as quais ele chama de ‘Hipkins Solution’, ‘Seeger Solution’ e ‘Laban Solution’<sup>8</sup>. De uma forma bastante resumida, podemos entender o primeiro como o uso da notação êmica, sem necessitar a transcrição para o sistema ocidental. A segunda solução estaria nos aparelhos de transcrição eletrônica, desde a *Phonophotography* de Metfessel<sup>9</sup>, ao Melógrafo Modelo C, de Charles Seeger. Por último, *The Laban Solution* é o que o autor

<sup>6</sup> Sir Francis Taylor Piggott, *The Music and Musical Instruments of Japan*, 1st ed., B.T. Batsford, London, 1893, p. 5.

<sup>7</sup> Um dos principais argumentos baseia-se no fato que, a escolha de um determinado sistema de notação para representar um objeto sonoro tem que levar em consideração não somente suas vantagens e desvantagens, mas também se essa representação vai ser realmente compreendida pelo receptor da informação pois, o sucesso de um texto está no entendimento do seu conteúdo pelo receptor desse texto. Ver Hornbostel and Abraham (1909), ou Qureshi (1987), para outros argumentos em favor do SNMO.

<sup>8</sup> Outras soluções interessantes também foram propostas por Reid (1977), e Qureshi (1987). Elingson (2002) cita as animações gráficas computadorizadas por Hugo Zemp, Dehoux (1992) fala sobre a técnica de gravação e playback desenvolvida por Simha Arom para a transcrição de passagens polifônicas complexas, e Adams (1976) desenvolve uma tipologia de contorno melódico.

<sup>9</sup> Milton Franklin Metfessel, *Phonophotography in Folk Music: American Negro Songs in New Notation*, with an introduction by C. E. Seashore, The University of Carolina Press, Chapel Hill, 1928.

acreditava ser o futuro para o problema da transcrição musical. A *Labanotation* foi desenvolvida por Rudolph Laban em 1905, como um complexo sistema simbólico para a transcrição de danças. O sistema é um complexo ‘fonético’ feito de diversos símbolos monomiais que, em várias combinações, pode representar movimentos detalhados de virtualmente todas as partes do corpo<sup>10</sup> (Hood, 1983: 102). E mais adiante o autor afirma que, o formato básico da *Labanotation* é válido a se considerar como um modelo universal de notação musical, e acredita que a *Labanotation* é a solução para os problemas de notação e transcrição (p. 121).

### **Coda**

No passado os textos só podiam se valer da representação gráfica para exemplificar o objeto sonoro. Isso fez com que surgisse a necessidade de se discutir sobre o ato da transcrição e o sistema de notação utilizado. Diversas soluções foram propostas (algumas discutidas nesse texto). Entre elas destaco as sugestões de Hornbostel e Abraham (1909), e a *Hipkins Solution* e a *Seeger Solution* propostas por Hood (1983). Se se percebe que, apesar da grande variedade de possibilidades, ainda há uma preferência em relação ao SNMO, novas opções tecnológicas começam a surgir e cada vez há uma maior questionamento sobre a importância da transcrição para que um estudo sobre música seja considerado etnomusicológico. Dessa forma a discussão muda de foco, deixando de se questionar qual sistema de notação deve ser usado para a transcrição musical, para se questionar se há realmente a necessidade de uma transcrição musical. Resumindo: é possível uma etnomusicologia sem transcrição?

Recentes discussões entre acadêmicos da área parece revelar que atualmente a habilidade de transcrição é uma exigência cada vez menor para candidatos ao estudo da etnomusicologia<sup>11</sup>. Há alguns anos que o barateamento dos meios de reprodução, e a popularização da Internet têm modificado a situação, oferecendo novos caminhos alternativos à transcrição musical, ou pelo menos da forma com que a entendemos hoje em dia, ou seja, como uma forma gráfica que represente os sons musicais. Os textos podem então não mais apoiarem-se nesses gráficos como única fonte de informação sobre a música em estudo, mas referirem-se diretamente ao áudio gravado em campo ou estúdio, seja através de CDs anexos

---

<sup>10</sup> The system is a complex ‘phonetic’ one made of many monomial symbols which, in various combinations, can represent detailed movements of virtually all parts of the body.

<sup>11</sup> Email de Kathy Johnson (kbjorch@aol.com), postado em 13/12/2004 às 14:50 na lista de discussão da Sociedade de Etnomusicologia, disponível em <http://www.indiana.edu/ethmusic/resources/sem-l.html>.

ou disponibilizando-os em sites da Internet para acesso público<sup>12</sup>.

Quando isso ocorrer, haverá uma maior ocorrência de hipertextos<sup>13</sup>, textos com “multimídia interativa<sup>14</sup>” ou como “hipermídia<sup>15</sup>”. Dessa forma, os textos poderão conter em sua estrutura, vídeos, fotos e áudios, gerando uma conectividade maior entre o leitor e o conteúdo do texto. Com essas possibilidades, acabam-se as necessidades de ter que ter uma transcrição manual ou eletrônica, oferecendo diretamente os exemplos de áudio acompanhados de comentários e explanações escritas, ou sobrepostas ao áudio.

Fica ainda a discussão objetivo-subjetivo em relação aos meios empregados durante a gravação do objeto sonoro. Se nenhuma forma de gravação pode oferecer a mesma experiência de participação durante o processo, algumas possibilidades e opções surgem para suprir ou responder esse dilema. Uma das opções disponíveis é a gravação de campo com equipamentos portáteis multi-canais. Para Lima (2004), a vantagem de um sistema de gravação multipista é que “permite a gravação, simultânea ou não, de fontes sonoras distintas, e a posterior manipulação do material gravado, em conjunto ou independentemente”. Há também a possibilidade de se gravar diversas versões, sob diversas condições, e pedir que o(s) músico(s) escolha(m) qual a que melhor representa uma audição êmica. Essa possibilidade também pode levantar questões relativas à escolha do músico, e sua representatividade frente à comunidade.

O que se percebe, no final das contas, é que toda a tentativa de gravação ou transcrição incorre numa inevitável separação entre música e contexto no qual ela é criada, executada ou intencionada. Nada irá substituir a experiência musical em seu contexto. Isso porque, toda experiência musical envolve mais do que a simples audição de frequências sonoras. Ou seja, se o objetivo da etnomusicologia é compreender a música do outro como parte indissociável de suas escolhas culturais, então a resposta não estará *somente* na medição minuciosa dos intervalos utilizados em um punhado de canções, nem na análise do espectro harmônico de um solista. A resposta está dentro do ser humano que produz e daqueles que vivenciam essa música, dentro de um determinado contexto.

---

<sup>12</sup> Resguardando-se, obviamente, os direitos autorais e de execução da gravação, assim como os dilemas éticos e morais que possam surgir.

<sup>13</sup> Segundo o Houaiss, um hipertexto configuraria-se na “apresentação de informações escritas, organizada de tal maneira que o leitor tem liberdade de escolher vários caminhos, a partir de seqüências associativas possíveis entre blocos vinculados por remissões, sem estar preso a um encadeamento linear único”.

<sup>14</sup> Se permite que o leitor controle quando e quais elementos serão transmitidos.

<sup>15</sup> Se fornece uma estrutura de elementos vinculados pela qual o usuário pode mover-se.

Partir dos conceitos ênicos do que deve ou não ser considerado parte da música é essencial para que qualquer transcrição etnomusicológica tenha alguma validade, e não podemos esquecer que a transcrição etnomusicológica é somente uma ferramenta para auxiliar na compreensão da música do outro, e não um fim em si própria. E, se for possível descrever essa “música estranha” sem necessitar recorrer a essa ferramenta, que assim seja.

## Referências

- Adams, Charles R. 1976. “Melodic Contour Typology.” *Ethnomusicology* 20 (2): 179-215.
- Balyoz, Hal, and Nazir A. Jairazbhoy. 1977. “Electronic Aids to Aural Transcription.” *Ethnomusicology* 21 (2): 275-282.
- Bent, Ian. 2002. “Notation.” In *Grove Music OnLine*, edited by Laura Macy. Macmillan Publishers. <www.grovemusic.com> [consulta: novembro de 2001].
- Dehoux, Vincent. 1992. “25 Ans D`Une Méthod D`Enquet Originale em Ethnomusicologie: lê parcours de Simha Arom.” *Art* (Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA) 21 (dezembro): 05-16.
- Ellingson, Ter. 1992a. “Notation.” In *Ethnomusicology: an introduction*, edited by Helen Meyers, 153-164. New York: W. W. Norton.
- \_\_\_\_\_. 1992b. “Transcription.” In *Ethnomusicology: an introduction*, edited by Helen Meyers, 110-152. New York: W. W. Norton.
- \_\_\_\_\_. 2002. “Transcription.” In *Grove Music OnLine*, edited by Laura Macy. Macmillan Publishers. <www.grovemusic.com> [consulta: novembro de 2001].
- Grier, James. 1996. *The Critical Editing of Music*. Cambridge: University Press.
- Hood, Mantle. 1983. *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.
- Hornbostel, Erich M. von and Otto Abraham. 1909. “Vorschläge für die Transkription Exotischer Melodien”, *SIMG*, xi.
- Houaiss. 2001. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. versão 1.0. São Paulo: Objetiva.
- Jairazbhoy, Nazir A. 1977. “The ‘Objective’ and Subjective View in Music Transcription.” *Ethnomusicology* 21 (2): 263-74.
- Lima, José Guilherme A. 2004. “Gravação Multipista em Campo: desenvolvendo uma abordagem para música de tradição oral.” In: *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: ABET, 554-63.
- List, George. 1974. “The Reliability of Transcription.” *Ethnomusicology* 18 (4): 353-76.

\_\_\_\_\_. 1979. "Ethnomusicology: a discipline defined." *Ethnomusicology* 23 (1): 1-4.

Qureshi, Regula Burckhardt. 1987. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis." *Ethnomusicology* 31 (1): 56-86.

Reid, James. 1977. "Transcription in a New Mode." *Ethnomusicology* 21 (3): 415-33.

Seeger, Charles. 1977. *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.

Veiga, Manuel. 1996. "Lingua(gem) e Música, Onde Quer Que Se Encontrem". In *Anais da XX Reunião Nacional da ABA*. Salvador: ABA.