

Por uma análise (etno)musical: a transcrição¹.

Resumo: Entendendo o uso da transcrição como auxílio à compreensão do objeto sonoro, e a análise musical como um meio de se chegar a esse objetivo, o presente teoriza sobre um dos possíveis caminhos para um dos grandes problemas da etnomusicologia. Enfocando a divisão temporal, em especial o que entendemos por métrica, e utilizando conceitos propostos por Lerdahl & Jackendoff no livro *A Generative Theory of Tonal Music*, procura-se esboçar uma análise para a transcrição de duas músicas do repertório do grupo de Taieiras da cidade de Laranjeiras em Sergipe.

Palavras Chave: Etnomusicologia, Análise Musical, Lerdahl & Jackendoff.

Abstract: Understanding the transcription as a support to comprehend the sonorous object, and musical analysis as a way to reach this goal, this paper presents theorizes about a possible solution for one of the great issues of the ethnomusicology. Focusing the time division, specially what we usually call metric, and using concepts proposed by Lerdahl & Jackendoff in *A Generative Theory of Tonal Music*, this text pretend to outline an analysis for the transcription of two songs from the repertoire of the group of Taieiras from the city of Laranjeiras in the state of sergipe.

Keywords: Ethno musicology, Musical Analysis, Lerdahl & Jackendoff.

Introdução

Este artigo aborda o problema teórico que ocupa o pesquisador no delicado momento da transcrição musical. Será necessária? O que transcrever? Como transcrever? Esses questionamentos estão entre os diversos que surgem, onde a diversidade de abordagens cada vez mais isola os pesquisadores da comunidade científica que os cerca.

Sem me aprofundar sobre questões filosóficas da transcrição musical e sua função na etnomusicologia, pretendo demonstrar como uma abordagem através da teoria cognitiva exposta no livro *A Generative Theory of Tonal Music* de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff, foi reinterpretada afim de servir de fundamentação teórica na transcrição das

¹ Este estudo é o primeiro de uma série de artigos que irão abordar a análise musical na etnomusicologia, como resultado parcial das pesquisas realizadas durante meu doutoramento em etnomusicologia na UFBA. Nesta comunicação pretendo apresentar uma parte da minha dissertação de mestrado em etnomusicologia intitulada *Taieiras*, mais especificamente o Capítulo IV que trata das relações musicais existentes nos grupos de Taieiras estudados no Estado de Sergipe.

músicas dos grupos de Taieiras do Estado de Sergipe, especialmente no que tange à noção de métrica.

Este grupo é formado principalmente por mulheres, que cantam e dançam em homenagem a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, sejam em datas religiosas ou festas cívicas. O grupo que nesse texto nos brindará com exemplos musicais está localizado na cidade de Laranjeiras, é constituído praticamente por crianças e adolescentes, e canta as músicas sem acompanhamento harmônico ou melódico, mas tão somente por um tambor e querequexés tocados pelas integrantes.

Se num dado momento histórico havia a necessidade de se fornecerem informações “sólidas” e “analísáveis” para a consolidação da etnomusicologia como disciplina científica (Cf. Ellingson, 1992), as diversas correntes analíticas da atualidade possibilitam a liberdade de manejar as informações de acordo com a necessidade do estudo desejado. Ao invés de fornecer fórmulas prontas, fôrmas analíticas às quais o objeto de estudo tem de se moldar a fim de se obter resultados racionais, é a particularidade de cada caso que vai guiar a escolha de um método analítico específico.

Ao mesmo tempo em que se reconhece um conceito amplo e elástico do fazer musical, não podemos negar a existência de um modelo de execução, na qual determinada música está baseada. O que vai variar é o quanto a execução vai se distanciar desse modelo, e se essa distância sempre recorrente acaba assimilada, transformando o modelo original.

Talvez os mais óbvios critérios verbais sejam aqueles aplicados ao julgamento da performance musical: existem padrões de excelência em execução. Tais padrões de excelência devem estar presentes, sem os quais, como já foi notado em outro contexto, não existiria o que chamamos de estilo musical.² (Merriam, 1964, p. 114)

É o estudo do indivíduo que irá possibilitar o entendimento desse critério. No caso em estudo são os organizadores dos grupos de Taieiras que irão fornecer as informações êmicas. Estas serão também confrontadas com relatos de participantes e espectadores. Como bem lembra Blacking (1995, p. 160) as mudanças, por exemplo, não são causadas por trocas culturais, nem são forças anônimas que surgem da sociedade; são

² Perhaps the most obvious verbal criteria are those which are applied to judgments of the performance of music: these are the standards of excellence in performance. Such standards of excellence must be present, for without them, as has been noted in another context, no such thing as a music style could exist.

decisões de indivíduos sobre o fazer musical, com base em suas experiências e atitudes em relação à música em diferentes contextos sociais.

Isso deve se revelar nas transcrições. Apesar de cada apresentação, em termos fenomenológicos, ser diferente uma da outra, e a própria execução da voz principal diferenciar-se em certos trechos da resposta do coro, existe um ideal musical, cuja partitura tenta evidenciar. E aqui possivelmente surgirá um primeiro questionamento ao se constatar o uso de um sistema de notação altamente contextualizada, com ênfase em determinados elementos, em detrimento de outros.

A escolha desse sistema está intimamente relacionada com o público alvo da pesquisa: músicos e musicólogos. A partir dos conceitos elaborados por Seeger (1977, p. 168-81), escolheu-se uma notação prescritiva, que não deverá ser, entretanto, entendida sem seu referente sonoro, disponibilizado em anexo à dissertação, servindo como auxílio visual ao original sonoro. Dessa forma, para haver uma troca de informações o mais transparente possível, quanto melhor conhecermos os sistemas simbólicos utilizados na comunicação, menor será o erro de interpretação. Apesar de ser evitada a organização da informação musical em compassos, a transcrição sugere, em seu lugar, divisões da estrutura temporal em forma de barra tracejada, a partir de acentos métricos.

Mas se falar em métrica geralmente é algo raro em textos etnomusicológicos, por incitar uma visão etnocêntrica do pesquisador, dentro da música de concerto de tradição européia e todas suas posteriores ramificações, pode-se entendê-lo e utilizá-lo com desenvoltura, mesmo que o músico pesquisado nunca tenha ouvido falar nesse termo.

Outros conceitos tais como *time-line*, muito utilizado em músicas africanas, vieram dar alternativas à velha noção de métrica mas, fugir do problema não resolve a questão. Mais frutífero é tentar rever como o conceito de métrica tem sido explorado por novos teóricos, principalmente os que seguem a corrente cognitiva, e reavaliar seu uso na análise etnomusicológica.

Vários autores têm discutido o assunto, e entre os mais citados podemos destacar Cooper & Meyer (1960), Kramer (1988), Hasty (1997) e Lerdahl & Jackendoff (1983). Este último livro será o ponto de partida, juntamente com o artigo de David Temperley (2000) para chegar a uma definição e uso satisfatório desse termo.

Temperley, baseado em Lerdahl & Jackendoff, faz uma abordagem do universo rítmico africano de forma generalizada. O mais importante nesse estudo está no fato de utilizar, em músicas de tradição oral, um método analítico baseado na recepção auditiva do evento sonoro. Todos os textos anteriores que trataram da métrica e do ritmo, basearam-se na literatura musical clássica de tradição europeia, tomando como principal objeto de estudo a partitura. Lerdahl & Jackendoff respondem por uma inovação ao desviarem o foco de estudo da notação musical prescritiva para a forma como ouvimos e percebemos as estruturas métricas na música. Como os próprios autores explicam,

Nós assumimos que o objetivo de uma teoria musical seja uma descrição formal das intuições de um ouvinte que tem vivência num certo idioma musical (...) a questão central da teoria musical deveria ser o de explicar essa organização produzida na mente. Visto dessa forma, a teoria da música se acomoda entre as áreas tradicionais da psicologia cognitiva, tais como as teorias da visão e da linguagem.³ (Lerdahl, 1983, pp. 1-2)

Seguindo este pensamento, Temperley (2000, pp. 66-7; grifo nosso) procura por uma “nova visão” da estrutura métrica:

Alguns dos principais desenvolvimentos na recente teoria musical têm sido na área do ritmo. Entre esses desenvolvimentos tem surgido um novo conceito de métrica. De acordo com essa visão, **uma estrutura métrica consiste num sistema de pulsos ordenados, onde os pulsos são pontos no tempo, não necessariamente eventos**. A métrica de uma peça deve ser deduzida dos eventos da peça... mas, uma vez que a métrica é estabelecida, os eventos da peça não precisam constantemente reforçá-la, e podem até mesmo entrar em conflito de certa forma. Neste sentido **uma estrutura métrica é melhor vista como algo na mente do ouvinte, mais do que estando presente na música de uma forma direta**.⁴

³ We take the goal of a theory of music to be a formal description of the musical intuitions of a listener who is experienced in a musical idiom (...) the central task of music theory should be to explicate this mentally produced organization. Seen in this way, music theory takes a place among traditional areas of cognitive psychology such as theories of vision and language.

⁴ Some of the major developments in recent music theory have been in the area of rhythm. Among these developments has been the emergence of a new conception of meter. According to this view, **a metrical structure consists of a framework of rows of beats, where beats are points in time, not necessarily events**. The meter of a piece must be inferred from the events of the piece..., but once the meter is established, the events of the piece need not constantly reinforce it, and may even conflict with it to some extent. In this sense **a metrical structure is best regarded as something in the mind of the listener, rather than being present in the music in any direct way**.

Na diferenciação entre métrica e agrupamentos, Lerdahl (1983, p. 12) define o primeiro como a forma instintiva que o ouvinte impõe padrões de pulsos fortes e fracos à música, e os últimos como a organização natural dos sinais sonoros (motivos, temas, frases entre outros). Se a estrutura métrica está presente na mente do ouvinte, portanto, ela está intimamente relacionada com a decodificação da informação recebida. Esse processo de interpretação simbólica vai depender diretamente da experiência musical do ouvinte, do seu domínio de certa gramática musical, e como o receptor vai gerar os signos musicais mentais. No caso específico da transcrição musical, some-se ainda o árduo processo de decodificação desses signos mentais em símbolos visuais.

Ao ouvir o objeto sonoro, a tendência é impor uma métrica inconsciente, seja pelo agrupamento de frases melódicas, repetições rítmicas, ou pontos de acento gerados pelos mais diversos conjuntos de informações. Lerdahl diferencia três tipos de acentos: fenomenal (qualquer evento na superfície musical que enfatize certo momento musical), estrutural (pontos harmônicos/melódicos de gravidade numa frase ou seção) e métrico (qualquer pulso forte dentro de seu contexto métrico).

Como observou Temperley (2000, p. 68), um tipo importante de acento fenomenal está relacionado ao texto, uma vez que na música vocal há uma forte tendência em atrelar sílabas tônicas a pulsos fortes, ou seja, Prosódia. O início, ou final de frases rítmicas/melódicas funcionam como pontos de acento estruturais. Será a relação entre os acentos fenomênicos, estruturais e informações verbais ou visuais obtidas na pesquisa de campo que definirão o acento métrico. Como esses acentos serão a base das transcrições feitas, precisam ser bem entendidos.

Observe-se o exemplo a seguir, tirado da música “Em Porto Chegamos”. O primeiro elemento a ser analisado é o textual. As duas primeiras frases, são as seguintes:

“Em Porto chegamos, em Porto chegamos. Com passo largo para marchar.”
--

Figura 01

A primeira análise da prosódia sugere **acentos fenomênicos** nas sílabas tônicas.

Em Por-to che-ga-mos, em Por-to che-ga-mos. Com pas-so lar-go pa-ra mar-char.
 + + - - + - + + - - + - + + - + - + - - +

(-) = sem acento
 (+) = com acento

Figura 02

Interpretando estes acentos como tendentes a obedecerem a acentos verbais, ou seja, cada acento verbal corresponder a um pulso forte da estrutura temporal, chegar-se-á aos acentos fenomênicos.

O próximo elemento, aqui representado pela figuração rítmica executada simultaneamente pelo tambor e pelos querequexés, definirá o acento estrutural. A transcrição reproduz fielmente a execução, tomando-se como pulso característico as notas de duração longa, e sua subdivisão ternária.

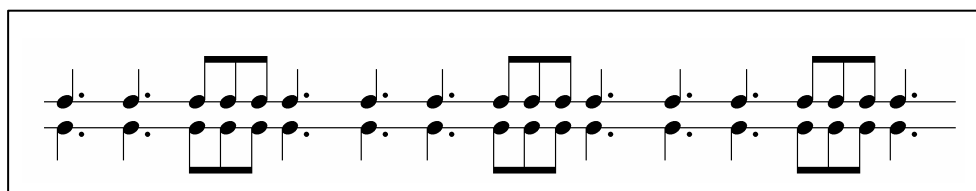


Figura 03

Não é preciso muito para perceber uma regularidade rítmica a cada quatro pulsos (semínima pontuada).

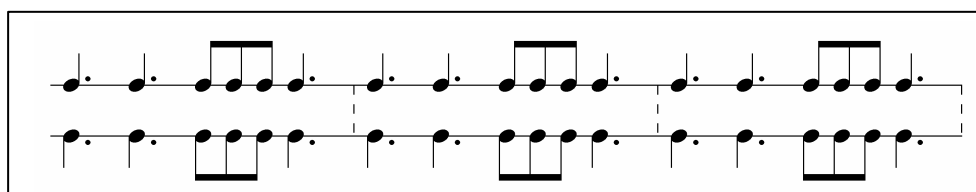


Figura 04

Aqui vale uma pequena explanação sobre essa divisão. Neste momento foi muito importante a interação com os participantes do grupo, pois, ao serem indagados como era executada essa música, todos os iniciavam com dois pulsos, seguindo-se sua divisão ternária, e ao final outro pulso antes de repetir todo o “*Time-line*”. Dessa forma qualquer outra forma de divisão estaria “errada” de um ponto de vista êmico.

Seguindo, se forem aferidos acentos estruturais (aqui simbolizados através de pontos acima e abaixo de um eixo virtual os níveis estruturais percebidos) de acordo com o início de cada frase rítmica, de forma a escolher um padrão estável em que cada nível da estrutura⁵ relacione-se com o próximo, será obtido o seguinte resultado.

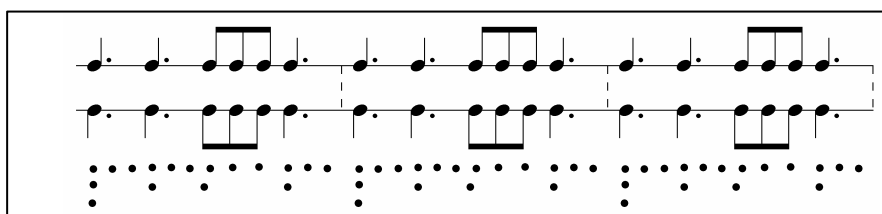


Figura 05

No próximo passo deve-se sincronizar a execução instrumental e vocal de forma a se relacionar a análise dos acentos fenomênicos com os acentos estruturais, na música executada. A saber:

Figura 06

⁵ Conferir as *Metrical Well-Formedness Rules* (MWFR) definidas por Lerdahl e Jackendoff (Capítulo 4) para um melhor entendimento dos níveis métricos e suas correlações.

Enfim, na apresentação final da transcrição, lançamos mão de linhas tracejadas como forma de demarcar possíveis acentos métricos sugeridos pela análise realizada.

Voz Principal ~ 80

Querequexés

Tambor

Em Por-to che-ga-mos em por-to che-ga-mos com pas-so lar-go pa-ra mar-char.

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.

Figura 07 – Trecho da transcrição de TL05

Nesse próximo exemplo, retirado da música “Guia com guia” do mesmo grupo, a polifonia que ocorre entre a voz principal, a resposta do coro infantil, a percussão (tambor e querequexés) e o toque das espadas nos leva a uma interpretação métrica diferente.

Novamente tomemos os acentos do texto como ponto de partida:

“Ô guia com guia sai um desafio (2x),
Para se encontrar as duas contraguias.
Taiê, ajuê, ajuê, Jesus, ô tan, tan, tan, taiê.”

Figura 08

Ô gui-a com gui-a sai um de-sa-fi-o (2x),
+ + - + + - + + - - + -

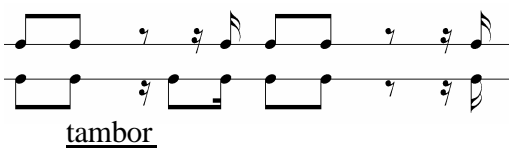
Pa-ra se en-con-trar as **du**-as con-tra-**gui**-as.
+ - - - - + - + - - - + -

Ta-**iê**, a-ju-ê, a-ju-ê, Je-sus, ô **tan, tan, tan**, tai-ê.
- + - - + - - + - + + + + - +

Figura 09

Em seguida há a divisão rítmica executada pelos tambores e querequexés. Basicamente são dois ostinatos rítmicos:

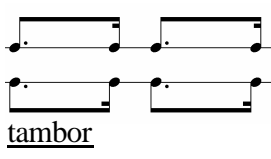
querequexés



tambor

Figura 10 – Ostinato ‘A’

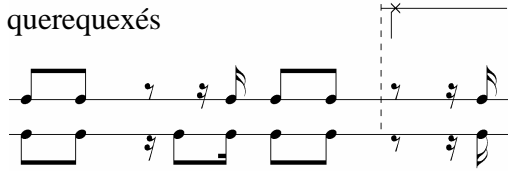
querequexés



tambor

Figura 11 – Ostinato ‘B’

Se dividirmos a música em duas seções, estrofe e refrão, encontraremos o ostinato ‘A’ sendo executado como acompanhamento, transformando-se no ostinato ‘B’ durante o refrão. Além desses eventos sonoros ainda há o toque das espadas que só é executado durante as estrofes. Como o mesmo é executado pelas mesmas integrantes que tocam o querequexé, percebe-se que ele surge no exato momento de maior intervalo entre um toque do querequexé e simultâneo ao tambor e o seguinte toque simultâneo. Isso ocorre pois, estando enfileiradas, necessitam de um certo espaço de tempo para girar o corpo, bater a espada contra a espada da outra participante, e retornar à sua posição original.



espadas

querequexés

tambor

Figura 12

Unindo-se a letra, melodia e ritmo teremos o seguinte exemplo:

The musical score for Figure 13 consists of four staves. The top staff is labeled 'espadas' and contains a rhythmic pattern of a quarter note followed by a quarter rest, with a tempo marking of ~ 80 . The second staff is 'Voz Principal' (Principal Voice) in treble clef, with lyrics: 'O Gui - a com gui - a sai um de sa fi - o pa ra se en - con - trar as du - as con - tra gui - as'. The third staff is 'Querequexés' and the fourth is 'Tambor', both showing a complex rhythmic accompaniment with various note values and rests.

Figura 13

No refrão, a transcrição não demonstra problemas:

The musical score for Figure 14 consists of two staves. The top staff is the vocal line in treble clef with lyrics: 'Tai - é a - ju é a - ju é Je - sus ó tan tan tan Tai - é.' The bottom staff is the percussion accompaniment, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Figura 14

Percebe-se que aqui o ostinato 'B' somente é interrompido pelo retorno ao ostinato 'A' (dois últimos "compassos", circulado). Mas é no retorno à parte estrófica, intercalada com a resposta do coro que a relação entre os elementos sonoros se torna mais efetiva.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Coro' and contains the lyrics 'Tai é. Tai é.' The middle staff is labeled 'Solo' and contains the lyrics 'O - Gui - a com gui - a ó sai um de - sa - fi - o ó pa -'. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with various note values and rests. Vertical dashed lines separate the sections of the score.

Figura 15

Mais uma vez retorna-se à questão central, que é a clareza da comunicação. Ao utilizar um sistema de notação de pentagramas, com uma interpretação rítmica mensurada, estamos lançando mão de uma ferramenta notacional amplamente difundida e compartilhada pela grande maioria dos que pretendem um estudo etnomusicológico. Todo sistema notacional, além de ter falhas é preconceituoso. Cabe ao pesquisador, como ao leitor, saber contornar as limitações ou quem sabe, repensar todo um passado de preconceitos relacionados a certas expressões e revigorá-las, dando novos significados e finalmente reincorporando-as ao vocabulário usual.

Referências Bibliográficas

- BLACKING, John. Music Culture and Experience: selected papers of John Blacking. BYRON, Reginald (Ed.). Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. The Rhythmic Structure of Music. Chicago: ELLINGSON, Ter. Transcription. In: MEYERS, Helen (Ed.). Ethnomusicology: an introduction. New York: W. W. Norton, 1992, p. 110-52.
- HASTY, Christopher F. Meter as Rhythm. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- KRAMER, Jonathan D. The Time of Music. N. York: Schirmer Books, 1988.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1983.
- MERRIAM, Alan P. The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- TEMPERLEY, David. Meter and Grouping in African Music: a view from music theory. Ethnomusicology, v. 44, n. 1, 2000, p. 65-96.
- University of Chicago Press, 1960.