

Possibilidades de leituras da obra de Gilberto Mendes:

A versão para 2 violões da *Peça n.º. 4* para piano

Edelton Gloeden

Luciano Morais

Introdução

Este artigo procura mostrar alguns dos processos utilizados na realização da versão para dois violões da *Peça n.º. 4* de Gilberto Mendes (1922) originalmente escrita para piano solo. Esta versão, juntamente com a *Peça n.º. 10* foi feita na década de 1990 e reapresentada no 4º Encontro de Música e Mídia *O Brasil dos Gilbertos*. A possibilidade de transcrever obras para instrumentos diferentes dos quais foram originalmente concebidas foi em muitos casos recusada pelos intérpretes e parcialmente abandonada pelos compositores que se seguiram à geração do romantismo musical tardio. Uma das explicações mais aceitas é o fato de, exceto alvo de entretenimento, certos compositores buscaram cada vez mais o controle sobre os detalhes da execução da obra, o que justificaria inclusive a adoção de uma escrita mais detalhada com relação às nuances da criação e da interpretação. Nos anos 1970, porém, uma nova mudança de paradigma no seio da composição de vanguarda começa a apontar para possibilidades abandonadas na primeira metade do século XX, quais sejam: a tonalidade, as formas clássicas e os discursos musicais tradicionais que se tornam espaços para novos tipos de experimentação da chamada “Nova Música”, nos atrevendo a incluir aqui os atos de transcrever e transcriar. Vale acrescentar que o procedimento da transcrição faz parte da história dos instrumentos de cordas dedilhadas do Renascimento aos dias de hoje, notadamente no repertório violonístico dos últimos 200 anos ¹.

Esse movimento de retorno pode ser entendido como uma reação a alguns elementos da vanguarda dos anos 50-60 (representada pelo compositor alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e pelo compositor e regente francês Pierre Boulez (1925), quais sejam: o serialismo estrito, a necessidade do “novo” como uma condição pré-categorial, e a instauração de modelos complexos baseados na matemática para a

¹ In: MORAIS, Luciano César. *Sérgio Abreu: Poética e herança histórica através de suas transcrições*. Dissertação de mestrado, São Paulo, ECA/USP, 2007. Neste trabalho são tratados aspectos históricos sobre a transcrição de obras para violão.

estruturação da composição. Nossa hipótese é a de que esta reação teria levado os compositores ligados à composição contemporânea não só a compor utilizando 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 estas restrições. No nosso caso, a *Peça n.º.4*, obra aqui enfocada é exatamente de 1950. O descompasso dos procedimentos estéticos daquele momento em relação aos experimentos musicais vanguardistas não levou o compositor a renegar a sua obra inicial, muito pelo contrário. Seu estilo de composição volta-se hoje, sem preconceitos, por esses mesmos materiais tradicionais abandonados após sua ida à Alemanha (ALESSIO, 2007)².

O envolvimento de Gilberto Mendes com as vanguardas

Chamamos aqui de “vanguarda franco- germânica” a música composta tendo como referência às obras de Boulez e Stockhausen dos anos 1950 que foi, por sua vez, desenvolvida na esteira das revoluções musicais levadas a cabo pela música de Debussy, Liszt, Wagner e da 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. Os primeiros contatos no Brasil com as partituras de Boulez e Stockhausen o fez empreender uma viagem à Darmstadt, no principal festival de música nova do mundo ocidental. Pode-se dizer que o compositor santista viu 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 Oliveira (1938) e Rogério Duprat (1932-2006). Todos voltaram ao Brasil com a sensação de que deveriam fazer uma música diferente da que tinham acabado de ver em Darmstadt, mas que não poderia seguir os ditames da escola nacionalista cujo principal mentor era Mário de Andrade (1893 – 1945). A escola nacionalista era representada principalmente pela obra de Camargo Guarnieri (1907 – 1993) e Francisco Mignone

² Este trabalho desenvolve estudos sobre procedimentos técnico-composicionais utilizadas por Gilberto Mendes nos últimos 25 anos.

(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 música aleatória, da música concreta, da música eletroacústica, 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. De certa maneira, praticamente todas estas tendências marcam presença na obra de Gilberto Mendes.

As obras transcritas

As *Peças para piano* escritas entre os anos de 1949 e 1959, são em número de dezesseis no total. Nelas são trabalhados materiais diversificados explorando o universo da pequena forma, estando entre as mais representativas composições de Gilberto Mendes daquele momento. Interessado na música do compositor santista, Edelson Gloeden (1955) transcreveu duas obras desta série, as *Peças de n.ºs. 4 e 10* além de uma versão de *Ulysses em Copacabana, Surfing with James Joyce and Dorothy Lamour* (1988) para piano e violão. Nas *Peças* de n.ºs 4 e 10 por adequarem-se às possibilidades do violão, mais precisamente, da formação de duo de violões, Gloeden baseou-se nos procedimentos utilizados pelos violonistas espanhóis Miguel Llobet (1878 – 1938) e Emilio Pujol (1886 – 1980) mais afeitos à linguagem estética destas obras (MORAIS, 2007), enquanto que em *Ulysses em Copacabana,...*, intervenções de outras ordens foram adotadas ³. Em seguida, faremos um rápido exame em alguns procedimentos utilizados na versão da *Peça n.º. 4*.

Peça n.º 4

O início da peça já marca seu diálogo com a música tradicional, apresentando uma melodia na mão direita em frases de 4 compassos que são distribuídos entre os dois violões alternadamente, buscando um equilíbrio e um diálogo entre as partes solistas.

³ As versões das *Peças de n.º 4 e 10* e de *Ulysses em Copacabana,...* foram realizadas para a apresentação de um recital com obras de Gilberto Mendes realizada no MIS em São Paulo em março de 1994 que contou com a participação do violonista Victor Castellano e do pianista José Eduardo Martins. Desta última obra, informamos que a versão para piano e violão foi baseada no original para 10 instrumentos (fl, clt, sax-alto, tpt, 2 vln, vlo, ctb, pf) e na versão para piano do compositor. Informamos que esta versão para piano e violão está em fase de revisão e será abordada em futuros textos.

Um dos grandes desafios que nos deparamos quando transcrevemos obras pianísticas para violão, ou em nosso caso para duo de violões é como fazer a redução e a acomodação da tessitura de forma convincente. Isto implica em fazer cruzamentos de partes que podem provocar choques harmônicos. Quando estes choques são inevitáveis, dependendo do resultado obtido, podem ser contornados com na já mencionada utilização da alternância das partes e da exploração timbrística por parte dos executantes.

PEÇA PARA PIANO No. 4

Gilberto Mendes
(1950)

simile

Figura 1: Primeira página da Peça para Piano nº. 4, de Gilberto Mendes

Peça nº4 (1950) Gilberto Mendes 1.
 (original para piano)
 (♩ = 69) (transcrição p/ 2 violões de Edelson Gloeden)

I
 6) - Eb

II

Figura 2: Transcrição para dois violões de Edelson Gloeden

A divisão de materiais, no caso dessa tradição clássica coloca em um violão a melodia principal e no outro as notas do acompanhamento, invertendo essa relação de solista-acompanhante na primeira repetição da melodia. Isso já é suficiente para um efeito de variedade que compensa a limitação da tessitura.

Outro exemplo de como é possível um cruzamento de vozes 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.

The image displays two systems of handwritten musical notation for guitar. The first system, starting at measure 19, consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with arpeggiated accompaniment. The second system, starting at measure 24, also consists of two staves with similar notation. The score includes handwritten annotations: '* senza pd.' under the first system and 'simile' under the second system. A bracket and the number '1' are visible at the end of the first system.

Figura 3: Compassos de 19 a 28 do original para piano



Figura 4: compassos 22 a 28 da transcrição.

Na primeira parte da peça esse esquema de desenvolvimento do tema inicial prossegue, com uma técnica baseada na repetição e na apresentação de motivos novos no acompanhamento. Essa maneira como o tema tradicional está tratado é bastante irreverente para com os modelos formais de desenvolvimento temático da tradição que a peça evocou inicialmente. Esse já pode ser considerado um traço da originalidade de Gilberto Mendes: já nos anos 50 ele considerava a possibilidade de dar um tratamento novo a materiais considerados antigos pela vanguarda franco-germânica, que pregava a indivisibilidade da separação forma-conteúdo e, portanto, teria desconsiderado o procedimento ⁴.

A partir do compasso 47, um novo elemento melódico é acompanhado de acordes que se desenvolvem paralelamente, fazendo lembrar Eric Satie:

⁴ In. BUCKINX, 1988. Abordagem crítica da música na modernidade.

47 2 Tempo

simile

51

46

$\text{♩} = 116$
A Tempo

Figura 5: novo tema do compasso 47. Original e transcrição

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

The image shows a handwritten musical score for measures 55 to 59. Measure 55 is marked with a tempo change to *riten.* (ritardando). Measures 56 and 57 are marked *mais lentamente* (even more slowly). The score is written in 3/8 time. The right hand (RH) features a melodic line with a trill in measure 55 and a sixteenth-note pattern in measures 56-57. The left hand (LH) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A star symbol is present in measure 55. The score concludes with a double bar line at the end of measure 59.

Figura 6: compassos 55 a 59 do original

The image shows a handwritten musical score for measures 52 to 59, including fingering and chord diagrams. Measure 52 is marked *rit.* (ritardando). Measure 53 is marked *rit.* (ritardando). Measure 54 is marked *rit.* (ritardando). Measure 55 is marked *rit.* (ritardando). Measure 56 is marked *rit.* (ritardando). Measure 57 is marked *rit.* (ritardando). Measure 58 is marked *rit.* (ritardando). Measure 59 is marked *rit.* (ritardando). The score is written in 3/8 time. The right hand (RH) features a melodic line with a trill in measure 52 and a sixteenth-note pattern in measures 53-59. The left hand (LH) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Chord diagrams are provided for measures 52-54. Fingering is indicated by numbers 1-5. A star symbol is present in measure 52. The score concludes with a double bar line at the end of measure 59.

Figura 7: compassos 52 a 59 da transcrição

Finalizando, exemplificamos uma figura descendente que aparece nos compassos 65 e 70, cuja solução foi ligeiramente mais complexa. Um si bemol agudo é sustentado contra um pedal de si bemol 2 nos contratempos do compasso. Uma escala diatônica de ré bemol (de ré a mi bemol) é ouvida em oitavas, na mão esquerda do piano. Para a transcrição, optamos por eliminar a oitava que seria impossível de se obter, mas precisávamos da nota final, mi bemol, que se encontra fora da tessitura normal do violão.

The image shows a handwritten musical score for measure 70. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a single note (Bb) and a fermata. The second staff is a bass clef with a 7/8 time signature and a series of notes. The third staff is a bass clef with a 9/8 time signature and a series of notes. The fourth staff is a bass clef with a series of notes. The word 'riten' is written above the second staff. At the bottom, there is a handwritten note: '* senza pd'.

Figura 8: compasso 70, original.

Ao primeiro violão desta transcrição foi destinado propositadamente as figurações mais agudas da obra, já tendo o autor pensado especificamente nesse trecho. Isso exonerou o uso da sexta corda, que então pode ser afinada em mi bemol, completando a escala descendente e exigindo 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.

Solução adotada na transcrição para os compassos 65 e 70

Considerações finais

A música do período pós-anos cinquenta validou possibilidades antes rechaçadas pela vanguarda dos anos 50-60. Se as novas propostas não permitem ainda confirmar a vigência de um “pós-modernismo” musical, pelo menos apontam para novas possibilidades de interação entre mundos musicais diversos, incluindo processos de transcrição.

O material musical com o qual Gilberto Mendes trabalha nestas obras faz referência a uma linguagem musical que pode ser transposta de um instrumento a outro, dentro de certas condições. No nosso caso, parece ser suficiente a escolha de um instrumento como o violão, fazendo do transcritor um agente vivo que assume os riscos de manter a fidelidade ao estilo e abrir novas possibilidades de leitura da obra em foco.

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 mesmos objetivos para os quais ela pode ser pensada, além da fidelidade estilística a expansão do repertório na ausência de obras escritas em determinados estilos e correntes estéticas para certos instrumentos e formações. Na época em que esta transcrição foi realizada, Gilberto Mendes não havia escrito ainda nenhuma obra para violão solo, lacuna essa

que foi preenchida com *Prelúdio e Quase Passacaglia*, de 2001⁵. Enquanto aguardamos novas obras para violão de Gilberto Mendes, os violonistas podem contar com essas obras para travarem contato com o estilo deste que é reconhecidamente um dos mais importantes compositores brasileiros. Contamos, é interessante frisar, com a aprovação do próprio Gilberto Mendes dessa transcrição, bem como da *Peça n.º.10*, não deixando a possibilidade de novas consultas, de realizar novos trabalhos e usufruir de sua sabedoria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALESSIO, Beatriz. *Os 7 Estudos para piano de Gilberto Mendes*. Dissertação de mestrado, São Paulo, ECA/USP, 2007.

BUCKINX, Boudewijn. *O Pequeno Pomo*. Tradução do holandês de Alvaro Guimarães. São Paulo, Ateliê, 1998.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul à Elegância Pop/Art Decó*. São Paulo, Edusp/Giordano, 1994.

MORAIS, Luciano César. *Sérgio Abreu: Poética e herança histórica através de suas transcrições*. Dissertação de mestrado, São Paulo, ECA/USP, 2007.

⁵ Registramos que antes de escrever sua obra para violão solo, Gilberto Mendes havia utilizado o violão em suas obras camerísticas como *Qualquer música* e *Ulysses em Copacabana*, em obras incidentais para teatro como a *Música para As Beterrabas do Sr. Duque* e a *Música para Como Somos (Cromossomos)* e, uma possibilidade de realização proposta na obra experimental *Blirium C-9*. (MENDES, p. 242 e 244). O compositor carioca Nestor de Holanda Cavalcanti fez as primeiras transcrições de canções de Gilberto Mendes utilizando o violão como em *A mulher e o dragão*.