

Dois processos de transcrição do Quarteto nº 7 de Dmitri Shostakovich

Lucius Mota

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

RESUMO: O presente trabalho apresenta os resultados de dois processos de transcrição do Quarteto de Cordas nº 7, op.108, de Dmitri Shostakovich (Shostakovich, 2001), o primeiro para oboé e piano e o segundo, para oboé e trio de cordas, desenvolvido no âmbito do projeto **Processos de Transcrição-Transcrição como criação artística**. A principal proposta deste projeto é a aproximação da prática da transcrição com o conceito transcrição proposto por Haroldo de Campos (Campos; Paz, 1994; Campos, 2020). Para Haroldo de Campos a tradução não é mera transferência de um idioma para outro, mas envolve necessariamente liberdade e invenção.

PALAVRAS-CHAVE: Shostakovich, transcrição, oboé, quarteto para oboé, oboé e piano.

Two Transcreation Processes of Dmitri Shostakovich's String Quartet No. 7

Keywords

ABSTRACT: This paper presents the results of two processes of transcreation of Dmitri Shostakovich's String Quartet No. 7, Op. 108 (Shostakovich, 2001): the first for oboe and piano, and the second for oboe and string trio. Both were developed within the framework of the project **Processes of Transcription-Transcreation as Artistic Creation**. The main aim of this project is to bring the practice of transcription into dialogue with the concept of transcreation proposed by Haroldo de Campos (Campos; Paz, 1994; Campos, 2020). For Haroldo de Campos, translation is not merely the transfer of a text from one language into another, but necessarily involves freedom and invention.¹

KEYWORDS: Shostakovich, transcreation, oboe, oboe quartet, oboe and piano.

Introdução

Apesar de haver dedicado ao oboé importantes solos orquestrais, Dmitri Shostakovich jamais escreveu uma obra 'para' oboé, tais como peças de música de câmara, ou concertantes. Não se pode dizer que não existiam na União Soviética oboístas de alto nível, bastaria um exame da obra orquestral do compositor para se perceber que o tratamento dado ao oboé requer absoluto domínio da técnica do instrumento. Na verdade, Shostakovich, como a maioria dos compositores soviéticos, seguiu a tradição do século XIX de privilegiar o piano, o violino e o violoncelo e, em menor grau, a viola, em sua

¹ A tradução foi realizada com auxílio do ChatGPT.

música de câmara e concertante. A música de câmara com piano também segue a mesma lógica.

Por esse motivo, o objetivo da transcrição de uma obra de Shostakovich para o instrumento busca disponibilizar para oboístas uma obra do compositor, ampliando assim o repertório do instrumento.

A transcrição é um constructo teórico desenvolvido por Haroldo de Campos ao longo de sua carreira (Tápia, 2020, p. XII) e uma definição será sempre redutora diante do pensamento complexo e profundo do poeta, ensaísta e tradutor Haroldo de Campos. Entretanto, o conceito pode ser melhor compreendido quando se comparam duas correntes teóricas sobre a tradução da poética. Uma delas defende a “fidelidade” “em tradução (mesmo poética) como sinônimo da opção pela primazia do “significado”, ou do “conteúdo”, na preservação do “essencial” da mensagem traduzida” (Tápia, 2020, p. XII). Por sua vez, Campos, durante “quatro décadas”, defendeu a “especificidade da tradução da poesia” e a “necessidade de entendê-la como uma empresa estética, análoga à própria criação”, logo, a tradução é “recriação” (Tápia, 2020, p. XII).

A título de exemplo do trabalho de Campos pode ser observado nos primeiros versículos do livro de Gênesis, traduzido diretamente do hebraico para português. No trecho a seguir, são apresentadas a tradução de Almeida, a mais usada entre os cristãos brasileiros, e a transcrição de Campos apresentada em livro *Bere'shith: A cena da Origem*, publicado em 2000.²

Tradução Almeida	Transcrição de Haroldo de Campos
1. No princípio criou Deus os céus e a terra.	No começar § Deus Criando §§§ O fogoágua § e a terra
2. A terra, porém, era sem forma e vazia: havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas	E a terra § era lodo § torvo §§§ e a treva § sobre o rosto do abismo §§§ E o sopro-Deus §§ revoa § sobre o rosto da água
3. Disse Deus: Haja luz; e houve luz.	E Deus disse § seja luz §§§ E foi luz

A radical diferença entre as versões, ou a radicalidade do poeta-tradutor em sua leitura ‘literária’ e ‘laica’ do texto, que para muitos é sagrado, é explicada desde logo por Campos:

² O sinal “§” é uma convenção de leitura, cada sinal representa uma pausa de “leitura e entonação” (CAMPO, 2000, p. 22).

Neste livro, recolho os meus estudos sobre a poética e poesia bíblicas, acompanhados de duas transcrições, que constituem suas verdadeiras matrizes criativas: o fragmento inicial do *Gênese* (*Bere'shit*), Cap. I vv.1-3; II, vv. 1-4 (a chamada “Primeira História da Criação”); o Cap. XXXVII do *Livro de Jó* (primeira parte da resposta de Deus à interrogação do Justo padecente).

Enfatizarei, apenas, que não busco, em minhas traduções bíblicas, uma suposta “autenticidade” ou “verdade” textual. Meu empenho está em alcançar em português, segundo linhas e critérios aconselhados por minha longa e variada prática de tradutor de poesia e sugeridos pela própria natureza do original, uma reconfiguração – em termos de “trans-criação” – das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto e partida. (Campos, 2000, p. 11).

No caso da música, a transcrição, ou transcrição, como é mais comumente chamada, busca preencher uma sorte de lacuna no repertório, buscando ampliá-lo com obras de compositores que não escreveram para o instrumento, ou para um conjunto qualquer. O repertório do oboé, ao menos aos olhos dos próprios oboístas, carece de obras dos chamados compositores consagrados. Entre os compositores da tradição romântico-germânica, Robert Schumann compôs uma única peça, os Três Romances para oboé e piano, Op. 94. Esse quadro não sofre alterações significativas na primeira metade do Século XX. Somente após a Segunda Grande Guerra Mundial, o cenário se modificou, muito em função da atuação do oboísta, compositor e regente suíço Heinz Holliger, que encomendou e estreou centenas obras na segunda metade do Século XX até os dias de hoje.

Não por acaso, as transcrições ou arranjos que se tornaram mais conhecidas entre oboístas são desse período de aproximadamente cinquenta anos, desde o início do Século XIX até a metade do Século XX. Entre os exemplos que podem ser citados estão o Adagio e Allegro, de Schumann, original para trompa e piano e, de Maurice Ravel, versões para oboé e piano de Le Tombeau de Couperin e da Sonatina, original para piano solo. As transcrições de Shostakovich, em certo sentido, seguem esse mesmo padrão, buscando ampliar repertório do oboé, como já foi dito.

Algumas características do próprio repertório do oboé foram levadas em consideração no processo de seleção do Quarteto de Cordas nº 7 em particular. Em primeiro lugar, a questão da duração. Um segundo critério foi encontrar uma obra que não estivesse distante das características mais evidentes do oboé: a tessitura, limitada a menos de três oitavas, a impossibilidade de tocar várias notas ao mesmo tempo,³ a pouca agilidade do instrumento, quando comparado à flauta e clarineta. Quanto ao primeiro critério, serviram de referência a Sonata de Francis Poulenc e os Três Romances de Robert Schumann, e o

³ Não se consideram aqui as técnicas estendidas.

Quarteto KV 370 de Mozart e o Phantasy Quartet de Benjamin Britten, todas com duração de cerca de quinze minutos.

Com esses parâmetros em mente, foram consideradas diversas obras de Shostakovich, incluindo obras para piano solo, vocais, sonatas e concertos para violino e violoncelo, e, por fim, todo ciclo dos quartetos de cordas do compositor, antes de se optar pelo sétimo do ciclo.

O Quarteto e os Quartetos de Shostakovich

Shostakovich escreveu 15 quartetos de cordas ao longo de sua carreira. Entre os quartetos do ciclo, alguns são longos, em outros, a textura não se adaptaria facilmente aos novos meios propostos, oboé e piano e oboé e trio de cordas, e outros, falando de forma muito subjetiva, não despertaram meu interesse imediato. Outra questão importante foi o desejo de não desejava concorrer com as Sinfonias de Câmara, arranjos⁴ de Rudolf Barshai dos Quartetos nº 1, 2, 3, 4, 8 e 10, para orquestra de câmara.

O Quarteto nº 7, entretanto, não foi uma escolha por eliminação. Com duração de cerca de treze minutos, é o mais breve do ciclo de quartetos de Shostakovich, mas foi a textura que se tornou o fator determinante para a sua seleção. Há uma clara distinção entre melodia e acompanhamento no primeiro e segundo movimentos. No terceiro movimento, em estilo imitativo, a tessitura do primeiro violino, ainda que aguda em certos momentos, se concentra na região média e grave, assim, não seriam necessárias muitas transposições de oitava, por exemplo, da mesma forma, não há muitas ocorrências de cordas duplas. Como se observa, o Quarteto nº 7 se enquadrava nos primeiros critérios estabelecidos. Restava pensar em como transformar uma obra concebida para quatro vozes, para oboé e piano.

Processos de transcrição: construção de um glossário

Da mesma maneira que se desejava que houvesse proximidade entre a textura do quarteto com o oboé, não se poderia deixar de considerar a escrita pianística. Nesse sentido, a textura homofônica do original, a tendência de Shostakovich aproximar as linhas dos

⁴ As Sinfonias de Câmara poderiam ser consideradas transcrições no mesmo sentido que se adota neste texto, porém optei por manter o termo arranjo conforme utilizado nas edições.

instrumentos, permitiu que os acordes ‘caibam’ na mão do(a) pianista, o que poderá ser observado nos exemplos a seguir.

Ao concluir a versão para duo, me ocorreu que seria possível também realizar uma versão para oboé e trio de cordas. Da mesma maneira que a versão para oboé e piano pode ser incluída em um programa com obras do repertório tradicional, a versão para quarteto poderia servir de companhia para os quartetos de Mozart e Britten. No caso desta segunda versão, outros problemas e soluções surgiram ao longo do processo.

Ao longo do processo de transcrição dessa e de outras obras, se constrói uma sorte de glossário, ou procedimentos que dão coerência interna ao trabalho e que podem vir a ser, ou já foram utilizados em outros processos de transcrição. A seleção de excertos a seguir procura demonstrar alguns destes procedimentos.

No primeiro exemplo, c.6-12, o primeiro violino se integra aos outros instrumentos nos compassos 9 e 10, completando a harmonia (Fá# menor – Fá maior). Em minhas versões optei por transferir estes compassos para o piano e o trio de cordas devido ao fato de que, na versão original, há uma homogeneidade de timbres que seria rompida caso o oboé continuasse a linha do primeiro violino. Todavia, no compasso 11, o Dó#, repetido duas vezes, se tornará um motivo importante neste e no último movimento, por esta razão por o manter sempre no oboé, dessa forma ressaltando a relevância de tal motivo. No tabela abaixo se vê a versão original, seguida da versão com piano, em seguida a versão para oboé e cordas.

The image displays a musical score for measures 6 through 12. The score is written for four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Cello/Double Bass (bottom). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. A box labeled '1' is placed above the first staff at measure 9. The original score (measures 6-12) shows the first violin playing a melodic line. The piano version (measures 9-10) shows the piano and string trio playing the same melodic line. The oboe and string version (measures 11-12) shows the oboe playing a D# note, which is repeated twice, and the string trio playing a harmonic.

Exemplo 1 – c.c.6-11.

No segundo exemplo, também retirado do primeiro movimento, no compasso 44, o segundo violino e viola executam uma longa série de notas repetidas, ao passo que violoncelo e o primeiro violino executam, de forma imitativa, o segundo tema. Na versão para oboé e cordas, o segundo violino, viola e o violoncelo foram mantidos como no original, e o oboé executa a linha do primeiro violino. Na versão para piano isso não seria possível. Em primeiro lugar, a distância de décimas entre viola e segundo violino não seria viável, e se o fosse, não seria idiomático. A solução encontrada foi transformar o acompanhamento original em uma figuração em staccato na mão direita, mantendo na mão esquerda a linha do violoncelo.

Exemplo 2: cc.42-47

No segundo movimento, no compasso 14 optei por um *ossia* para a nota aguda que, ainda que dentro do registro do oboé, não é, a meu ver, ‘expressiva’, como sugere a linha melódica e a textura original. Todavia, isto pode ser apenas uma limitação técnica de minha parte e outros oboístas poderão optar pela versão com o Lá na terceira oitava do oboé.

Exemplo 4. Alternativa para o Lá da terceira oitava.

Outro procedimento tomado ocorre no compasso 18 e seguintes. Na versão original, após o primeiro violino apresentar o primeiro tema, o violoncelo o retoma na região aguda. Na versão para piano optei por manter esta linha no oboé para não interromper a textura da mão direita do piano. Na versão para oboé e cordas, mantive o original no violoncelo.

22

Original: Vcl.
 Para se evitar quebra na textura
 md. do piano

II

The image displays a musical score for measures 17-21, comparing an original version (labeled 'Original: Vcl.') with a revised version (labeled 'II'). The score is written for five instruments: Oboe (Ob.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The original version features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the Oboe, Piano, and Violoncello, and a more melodic line in the Violin and Viola. The revised version (II) simplifies the texture by removing the rapid passages in the Oboe, Piano, and Violoncello, leaving only the melodic lines in the Violin and Viola. The tempo is marked 'p espr.' (piano, expressive) and the dynamics are 'pp' (pianissimo).

Exemplo 4. c.c.17-21

O terceiro movimento representou o maior desafio. Em primeiro lugar, a velocidade. A primeira seção do movimento é construída através de imitações entre os quatro instrumentos em staccato. Seria, talvez, possível executar no oboé esta seção em staccato, mas certamente isso não seria idiomático, de tal maneira que optei pelo ‘*legato*’, que a meu ver pode integrar melhor o oboé à textura das cordas e do piano.

De forma geral, aqui como nos movimentos anteriores, busquei preservar a linha do primeiro violino no oboé, entretanto, neste terceiro movimento, Shostakovich explora mais vezes as cordas duplas. Sempre que possível, transferi para o piano e as cordas esses acordes, quando não, optei pela nota mais aguda no acorde.

Nos dois exemplos seguintes apresento dois dos procedimentos adotados. Na versão original dos compassos 57 e seguintes, viola e violoncelo executam o tema em segundas menores. Na versão para oboé e piano, optei por ‘abrir’ essas vozes, afastando as duas mãos. No mesmo exemplo, a linha do segundo violino teve de ser omitida em alguns compassos. Na versão para oboé e cordas, se preservou a textura original.



Exemplo 5. c. 57-61

No último exemplo, observe-se primeiramente a versão para oboé e cordas. Optei passar para o oboé o tema que no original é tocada pela viola. Por outro, lado, a linha do primeiro violino, transferi para o segundo violino. Desta maneira, não se perde o efeito violento do motivo do primeiro violino, no mesmo trecho, a parte do segundo violino foi transferida para a viola. Na versão para oboé e piano, se omitiu a dobramento de oitava do oboé (viola) e violoncelo, e os acordes do segundo violino foram ‘reduzido’ a uma figura de acompanhamento.



Exemplo 6 - Intercâmbio entre vozes violino i para piano, viola para oboé

Conclusão

Foram analisadas diversas obras do compositor antes de se optar pelo Quarteto nº 7. A escolha se deu devido à duração, cerca de 13 minutos, o que é compatível com a duração habitual das obras de câmara para oboé, e à textura, menos densa do que a de outros

quartetos do ciclo. Outro fator foi a tessitura do primeiro violino, relativamente próxima à do oboé. Concluída a versão para oboé e piano, foram realizadas leituras da obra, o que levou a ajustes nas partes de ambos os instrumentos. Após a conclusão da versão para oboé e piano, considerou-se a possibilidade de realizar uma segunda versão para oboé e cordas, já finalizada, mas ainda não testada.

Durante todo esse processo, iniciado em 2022, observei que as decisões tomadas não obedecem a critérios puramente mecânicos, mas permitem um amplo leque de escolhas criativas, razão pela qual outro transcritor provavelmente chegaria a resultados diferentes (Bota, 2008; Monteiro, 2022).

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil
- BOTA, João Victor. **A transcrição musical como processo criativo**. Campinas, SP: [s.n.], 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. **Bere'shith: a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica)**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. **Transblanco**. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. TÁPIA, Marcelo (org.); NÓBREGA, Thelma Médici (org.). São Paulo: Perspectiva, 2020.
- MONTEIRO, Flávio Henrique Monteiro Gomes. **Transcrição em música: a transcrição como criação e como crítica**. São Paulo, 2022. 98 f.
- TÁPIA, Marcelo. Apresentação. In: CAMPOS, Haroldo de. **Haroldo de Campos: transcrição**. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. XI-XX
- SHOSTAKOVICH, Dmitri. **String Quartet No. 7, Op. 108**. 1. ed. DSCH Publishers, 2001. Partitura (63 p.).