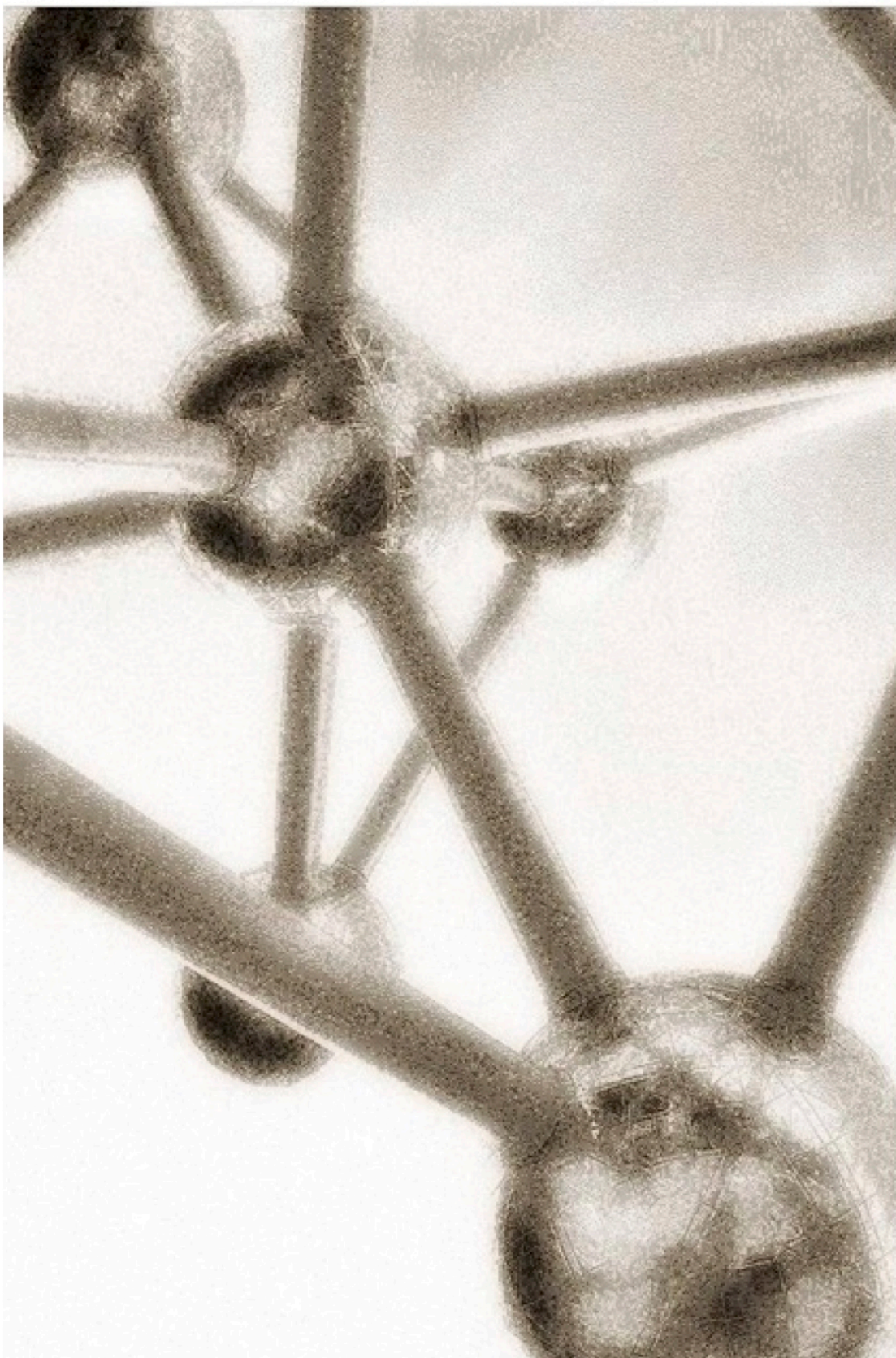


# Musica Theorica

Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA  
*Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis*

Volume 5 · número 2 · agosto a dezembro de 2020



Musica Theorica ISSN 2525-5541



ISSN 2525–5541

MUSICA  
TEORICA

Revista da Associação Brasileira de Teoria  
e Análise Musical – TeMA



*Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis*

Volume 5 · número 2 · agosto a dezembro de 2020

## **Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA**

---

Rodolfo Coelho de Souza (USP) – Presidente  
Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP) – Vice-Presidente  
Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC) – Secretário  
Cássia Carrascoza Bomfim (USP) – Tesoureiro  
Gabriel Navia (UNILA) – Editor chefe

### **REVISTA MUSICA THEORICA**

---

Norton Dudeque (UFPR)  
Edson Hansen Sant'Ana (IFMT/UNESP)  
Gabriel Navia (UNILA)

### **CONSELHO EDITORIAL**

---

Carole Gubernikoff (UNIRIO)  
Celso Loureiro Chaves (UFRGS)  
Fausto Borém de Oliveira (UFMG)  
Janet Schmalfeldt (Tufts University)  
João Pedro Paiva de Oliveira (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Jonathan Dunsby (Eastman School of Music)  
José Oliveira Martins (Universidade Católica de Portugal, Porto)  
Ludwig Holtmeier (Hochschule fuer Musik Freiburg)  
Lawrence Kramer (Fordham University)  
Maria Alice Volpe (UFRJ)  
Maria Lucia Paschoal (UNICAMP)  
Mark Evan Bonds (University of North Carolina)  
Michael Klein (Temple University)  
Michiel Schuijjer (Amsterdam University of Arts, Conservatorium van Amsterdam)  
Miguel Roig-Francolí (University of Cincinnati)  
Paulo de Tarso Salles (USP)  
Paulo Costa Lima (UFBA)

As ideias e opiniões expressas neste periódico são de inteira responsabilidade de seus autores

# Sumário

## i Editorial

### Artigos

- 1 Uma teoria para classes de condução parcimoniosa de vozes  
*A Theory for Parsimonious Voice-Leading Classes*  
Carlos de Lemos Almada
- 48 Uma conversa com Robert Hatten sobre *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*  
*A Conversation with Robert Hatten about A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*  
Robert Hatten; Maria Lúcia Machado Pascoal; Cristina Capparelli Gerling; Flavio Santos Pereira; Diósnio Machado Neto; Guilherme Sauerbronn de Barros; Paulo de Tarso Salles
- 74 É assim, porque é assim que tem que ser: a retórica galante nos motetes de José Maurício, observada no uso da pedagogia dos *partimenti*, da gramática das *esquematas* e da oratória musical  
*It is as it is, because this is how it should be: galant rhetoric in José Maurício's motets, observed within the use of partimenti pedagogy, schemata grammar and musical oratory*  
Diósnio Machado Neto; Fernando Tavares; Rodrigo Lopes da Silva; Gustavo Caum e Silva
- 142 Estratégias narrativas e espaço sonoro em *Nau dos Insensatos* de Conrado Silva na XX Bienal de São Paulo  
*Narrative Strategies and Sound Space in Nau dos Insensatos by Conrado Silva at the XXth Art Biennial*  
Rodolfo Coelho de Souza; Paulo Yassuhide Fujioka

- 165 Anotações sobre forma musical e três técnicas motivico-temáticas de Schoenberg, desdobramento motivico, variação progressiva e prosa musical  
*Notes on Musical Form and Three Motivic-Thematic Techniques by Schoenberg, Motivic Unfolding, Developing Variation, and Musical Prose*  
Norton Dudeque
- 207 Mapeamento de derivações por variáveis sintéticas na *Peça para dois minutos* de Guerra-Peixe  
*Mapping of derivations by synthetic variables in Peça para dois minutos by Guerra-Peixe*  
Hanon Guy Lima Rossi; Adriana Lopes Moreira
- 226 Gestos Conclusivos na Sinfonia n. 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos  
*Conclusive Gestures in Symphony no. 8 (1950) by Heitor Villa-Lobos*  
Adailton Sergio Pupia
- 259 Experimentos de Schubert com a Forma Processual  
*Schubert's Experiments with Processual Form*  
Gabriel Venegas Carro
- 279 *A Fantasia Cromática*, BWV 903, de J. S. Bach  
*Chromatic Fantasy, BWV 903, by J. S. Bach*  
Yara Caznok
- 303 Decifrando *Uma Leitura de Dostoiévsky* de Flávio Pereira a partir de *A Casa dos Mortos*  
*Deciphering Flavio Pereira's Reading of Dostoevsky after the The House of the Dead*  
Nadia Nediakova; Bojin Nediakov; Flávio Santos Pereira
- 331 Sobre os autores

## Editorial

O volume 5.2 da revista *Musica Theorica* apresenta ao leitor um leque variado de propostas e aproximações teórico-analíticas. O volume inclui desde análises de obras específicas e de procedimentos em um determinado repertório até a revisão, reavaliação e proposta de conceitos e modelos teóricos. Dez artigos compõem este volume. No artigo de abertura, **Carlos Almada** apresenta um modelo teórico-analítico desenvolvido para a compreensão do fenômeno da condução de vozes em gêneros da música popular caracterizados pelo uso de acordes de densidade média-alta, tais como o jazz e a bossa-nova. O autor propõe uma série de novos conceitos, termos e princípios que juntos compõem um sistema de classes de conduções parcimoniosas de vozes. Tomando a música de Tom Jobim como epítome do repertório a que o modelo é destinado, o autor ilustra as capacidades do modelo proposto através da análise de trechos de cinco canções do compositor.

Os três artigos seguintes lidam, de formas distintas e em diferentes gradações, com os conceitos de tópicos, significação e narratividade na música. O primeiro consiste em uma transcrição revisada da sessão virtual organizada pela TeMA em agosto de 2020, que teve como convidado o teórico **Robert Hatten**. Nesta sessão, Hatten apresentou seu mais recente livro, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music* (2018), demonstrando, brevemente, como tornamos virtual nossa experiência musical ao atribuímos energia e intenção a algo que, a princípio, não existe. Este processo se dá em quatro estágios: 1) virtualização, 2) incorporação, 3) ficção e 4) interiorização. A apresentação de Hatten foi seguida por uma sessão de debate da qual participaram seis convidados da TeMA, que também assinam este trabalho: **Maria Lúcia Machado Pascoal, Cristina Caparelli Gerling, Flavio Santos Pereira, Diósnio Machado Neto, Guilherme Sauerbronn de Barros e Paulo de Tarso Salles**. Dentre os temas abordados na sessão de discussão, estão o risco da subjetivação excessiva em aproximações hermenêuticas, a capacidade de um agente humano sofrer transformações sem ocasionar a perda de identidade, o conceito de plenitude, relação entre



performance e a capacidade narrativa intrínseca de uma obra, e a relação entre o conceito de *melos* e as noções de mascaramento e *Rahmenanschlag* de Schenker.

O próximo artigo, assinado por **Diósnio Machado Neto**, **Fernanda Tavares**, **Rodrigo Lopes da Silva** e **Gustavo Caum e Silva**, examina a retórica galante em motetes do Padre José Maurício Nunes Garcia, demonstrando como o pensamento retórico da época, baseado na *Ars Combinatória* de Leibnitz, se manifestava no processo criativo musical, sendo articulado de forma prática na pedagogia dos *partimenti*, na gramática dos esquemas e na oratória musical.

**Rodolfo Coelho de Souza** e **Paulo Yassuhide Fujioka** analisam *Nau dos Insensatos* de Conrado Silva, obra eletroacústica encomendada para a XX Bienal de São Paulo de 1989. Os autores discutem o potencial tópico-narrativo do gênero eletroacústico, examinando parâmetros que compõem espaços sonoros imaginários e considerando os processos que nos permitem atribuir significados a estes espaços sonoros. A análise da obra de Conrado Silva revela uma narrativa intrínseca, deduzida a partir da ordenação de materiais, tópicos e seções formais e, assim, serve o propósito de um estudo de caso, sendo utilizada para a ilustração dos conceitos teóricos sobre narratividade e significação musical discutidos ao longo do artigo.

A partir dos escritos de Schoenberg, os dois artigos seguintes colocam em relevo o *motivo*. No quinto artigo deste volume, **Norton Dudeque** discute três técnicas motivico-temáticas propostas por Schoenberg, desdobramento motivico, variação progressiva e prosa musical, e demonstra que, apesar de Schoenberg associá-las a épocas específicas, a aplicação das técnicas a obras que extrapolam o repertório por ele abordado é analiticamente válida. No artigo que segue, **Hanon Guy Lima Rossi** e **Adriana Lopes Moreira** analisam a *Peça para dois minutos* de César Guerra-Peixe, revelando a notável unidade motivica da obra e depositando luz sobre seus aspectos harmônicos, formais e estéticos.

Dialogando com estudos recentes sobre gestos cadenciais na obra de Villa-Lobos (Salles 2009; 2018), **Adailton Sergio Pupia** examina os gestos conclusivos utilizados por Villa-Lobos em sua oitava sinfonia (1950), obra que integra sua quarta fase compositiva. São dez as finalizações examinadas pelo autor: wagneriana, varèsiana, diatônica e cromática; em mônadas, díades, acorde pentatônico e quartas; e por acorde e motivo Tristão.

A partir dos escritos de Janet Schmalfeldt sobre a aperceção da forma musical como um processo (2011), **Gabriel Venegas Carro** examina o papel da



reinterpretação formal na obra pianística de Schubert, organizando o estudo do fenômeno em três categorias: transformações intratemáticas, intertemáticas e entre distintos níveis hierárquicos (*multilevel*).

O próximo artigo lida com um gênero pouco explorado na literatura analítica, a fantasia. **Yara Caznok** apresenta uma análise da *Fantasia Cromática*, BWV 903, de J. S. Bach, examinando, além dos tortuosos e surpreendentes caminhos harmônicos que caracterizam a obra, aspectos métricos, formais, expressivos e estruturais que juntos possibilitam a revelação dos “artifícios inteligentes” empregados pelo compositor.

O último artigo deste número, de autoria de **Nadia Vassileva Nedialkova, Bojin Iliev Nedialkov e Flavio Santos Pereira**, pertence a uma categoria de análise musical que caiu em desuso no século XX, mas que tem uma longa tradição. Os franceses a chamam de *déchiffrage*. Segundo a musicologia sistemática, ela não seria uma análise *comme il faut* porque não visa explicar a estrutura de uma ou mais obras. Seu objetivo é a explicitação da interpretação de uma obra musical posta em palavras pelo intérprete.

Nesta ocasião, o artigo é duplamente pertinente porque resulta de uma colaboração criativa entre compositor e intérpretes. Isso demonstra que se trata de um gênero analítico que sobrevive na prática diária dos conservatórios e universidades e visa estimular o trabalho criativo do intérprete e de seus alunos.

Para quem argumentasse que esse tipo de artigo é fantasia literária, lembraríamos que todo artigo de análise musical tem um vínculo com a literatura. E, neste caso, o vínculo é ainda mais explícito porque se trata de uma leitura de uma leitura de uma leitura de um texto literário. O texto original é de Dostoiévski, que é objeto de uma releitura por Pereira, que, por sua vez, é objeto de uma leitura pelos intérpretes a quem a obra é dedicada.

A tradição a que nos referimos acima remete à origem do próprio gênero dos artigos de análise musical. Schumann e Berlioz, editores profissionais de revistas musicais, foram os primeiros a redigir e publicar textos com o propósito de explicar como entender obras contemporâneas. Não obstante empregarem eventualmente ferramentas formais, a análise que praticavam é hoje chamada de “hermenêutica”, pois trazia sempre o viés subjetivo da escuta do crítico. No início do século XX, Tovey introduziu nas notas de programa explicações analíticas que visavam educar os ouvintes sobre como ouvir aspectos abstratos e formais da música. Leituras pessoais ficaram deslocadas nesse modelo. A análise

musical atual obliterou o primeiro paradigma em favor do segundo, mas a pós-modernidade nos faz perceber que o paradigma anterior, que buscava sentidos semânticos numa obra musical, pode ser resgatado em uma perspectiva renovada<sup>1</sup>.

O último artigo inclui a partitura completa do duo *Leitura de Dostoiévsky*, para oboé e violino, de Flavio Santos Pereira. Com a publicação desta obra, inauguramos uma nova categoria de publicações com o intuito de gerar um espaço para compositores registrarem e divulgarem suas obras.

Por fim, informamos que, durante o primeiro semestre de 2021, a *Musica Theorica* deu um passo fundamental com respeito ao registro de suas publicações. Por meio do convênio entre a Associação Brasileira de Editores Científicos (ABEC) e a *Crossref*, passamos a atribuir o identificador digital DOI (*Digital Object Identifier*) a todos os artigos publicados na revista. Os DOIs dos volumes 1.1–5.2 encontram-se disponíveis na página individual de cada artigo. A partir do próximo volume, os DOIs serão incluídos também no corpo dos artigos.

Com este número, a *Musica Theorica* completa sua décima publicação desde sua criação. Agradecemos as importantes contribuições de autores, pareceristas e editores recebidas durante estes anos, e também a assiduidade de nossos leitores. A partir deste volume, assumo a frente da equipe editorial, contando com o indispensável apoio dos editores, Edson Sant’Anna e Norton Dudeque, e do presidente da TeMA, Rodolfo Coelho de Souza. Agradeço a confiança da diretoria da TeMA e do corpo editorial da *Musica Theorica* e me comprometo com a honrosa tarefa de dar continuidade ao brilhante trabalho desenvolvido pelos editores anteriores.

Desejamos uma boa leitura a todos!

Gabriel Navia  
Foz do Iguaçu, 05 de agosto de 2021

---

<sup>1</sup> Agradeço a Rodolfo Coelho de Souza, presidente da TeMA, as informações sobre o gênero analítico *déchiffrage* e sua contextualização histórica.

## A Theory for Parsimonious Voice-Leading Classes

*Uma teoria para classes de condução parcimoniosa de vozes*

**Carlos de Lemos Almada**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

**Abstract:** This article introduces a theoretical-analytical model intended to address voice leading in popular music, considering specifically harmonic progressions characterized by dense chordal formations and smooth voicing connections, which is perfectly epitomized in Antonio Carlos Jobim's compositions. New concepts, typologies, preference rules, graphic representations, specific terminology/symbology, as well as an integrated analytical model provide the necessary foundation for the elaboration of a system of classes of parsimonious voice leading (PVL), which form the very core of the proposal. Some analytical application is provided in the last section of the article with the exam of five excerpts of Jobim's compositions.

**Keywords:** Voice leading. Jazz and bossa music. Antônio Carlos Jobim's harmony. Parsimonious intervals. Parsimonious voice-leading classes.

**Resumo:** Este artigo apresenta um modelo teórico-analítico destinado ao exame de conduções de vozes em música popular, considerando especificamente progressões harmônicas caracterizadas por formações acordais densas e conexões melódicas econômicas, o que é perfeitamente epitomizado pelas composições de Antônio Carlos Jobim. Novos conceitos, tipologias, regras de preferência, terminologias e simbologias específicas, assim como um modelo analítico integrado fornece a fundamentação necessária para a elaboração de um sistema de classes de conduções de vozes parcimoniosas, o que forma o núcleo desta proposta. Aplicações analíticas são apresentadas na seção final do artigo, com o exame de excertos de composições de Jobim.

**Palavras-chave:** Condução de vozes. Jazz e bossa nova. Harmonia de Antônio Carlos Jobim. Intervalos parcimoniosos. Classes de condução de vozes parcimoniosas.



This article introduces an original theory centered on the melodic relations between chord notes in harmonic progressions used in a specific subset of popular music. Such particular universe encompasses those genres characterized by a strong presence of medium-to-high chordal density (i.e., four to seven distinct pitch classes per chord), resulting from inclusion in the basic triadic structures of sixths, sevenths, as well as harmonic extensions, like ninths, elevenths, and thirteenth, especially those chromatically altered. By an initial hypothesis, these extensions are used in such contexts not only for enriching and/or making denser the chords, but also for optimizing economic voice leading in chordal progressions. The music of Brazilian composer Antônio Carlos Jobim (1927-1994) epitomizes the repertoire aimed in the present theory, and was accordingly selected for application of the analytical methodology that is developed along the study. Although Jobim is normally associated with the aesthetic of bossa nova (or simply bossa), arisen in Rio de Janeiro city at the end of 1950s, his style comprises a quite diversified palette of distinct colors, distributed into a number of compositional phases. More importantly than aesthetic issues for the present goals, however, is the fact that Jobim's harmony (apart from stylistic particularities) is especially characterized by the use of a wide spectrum of chordal qualities,<sup>1</sup> smoothly connected by highly chromatic voice leading. As a matter of fact, harmony is paramount for the understanding of Jobim's peculiar style. In a book dedicated to the investigation of the structure of Jobim's music, Peter Freeman attributes his

idiosyncratic approach to harmony (as distinct from melody, rhythm or lyrical content) is a compelling and profound characteristic of his musical style. His harmonic progressions consist for the most part of complex (altered and extended) chords, often chosen to highlight downward chromatic relationships between successive chords built as support to simple sequential melodic motives" (Freeman 2019, p. 100).

Although these elements integrate Jobim's harmony in intensities probably unmatched, they are certainly not exclusive to his music. Essentially, such attributes describe in a broad manner the universe covered by the present proposal. The first part of this study is dedicated to the formalization of a comprehensive theory on voice-leading relations in musical contexts that share

---

<sup>1</sup> As evidenced by a recent analysis of his complete song collection (author in preparation).

the properties listed by Freeman. As far as one knows, a number of specific questions directly associate with the particularities of such repertoire were not yet properly addressed, which motivated the formulation of new concepts, classifications, and principles that define the present theoretical framework. These principles are organized into three basic axes, whose scopes concern (1) a systematic approach in respect of connection of voices in contiguous chords; (2) a typology for abstracted smooth melodic linkages; (c) the contextualization of these relations, taking into account the harmonic functions of the individual notes. The discussion includes the elaboration of an analytical methodology to be applied in the second part of the article (section 5), addressing selected passages from Jobim's repertoire.

## 1. Background

Recently, the systematical study of voice leading became one of the most attracting branches of transformational and neo-Riemannian theories.<sup>2</sup> In the late 1990s, Richard Cohn popularized the concept of "parsimony",<sup>3</sup> which since then came to be employed in related neo-Riemannian contexts as a quality of voice leading, chords, and even *Tonnetze*. Cohn associates basically the melodic version of the principle with the "law of shortest way",<sup>4</sup> which implicitly also links parsimony to the physical tendency for lesser effort and to the economy of means. In Cohn's original formulation, parsimonious motions are defined as those that occur between voices of two perfect, mode-opposed triads involved in the PLR family of operations (Parallel / *Leittonwechsel* / Relative), considering, therefore, that two notes of the first chord are maintained during the transformation and the third one moves by a minor second (operations P and L) or a major second (in the case of operation R). Jack Douthett and Peter Steinbach 1998, followed by Guy Capuzzo 2004, considered more flexible definitions for parsimony, stating that it is sufficient that just one note is maintained during the

---

<sup>2</sup> For some distinct approaches, see Callender (1998), Douthett; Steinbach (1998), Capuzzo (2004), Cohn (1997; 1998; 2012), Callender; Quinn; Tymoczko (2008), and Tymoczko (2011; 2018).

<sup>3</sup> As stated by Cohn himself (1997, p. 62), the term was introduced by Czech theorist Ottokar Hostinský (a follower of Riemann's theory) in a book published in 1879, *Die Lehre von den musikalischen Klängen*.

<sup>4</sup> Whose authorship is sometimes attributed either to Arnold Schoenberg or Siegfried Dehn.

voice leading, with the other two moving by minor or major second. The present proposal adopts a still broader meaning for the term, directing the focus from the whole chordal voicing to the individual melodic behavior.<sup>5</sup> In this conception, a parsimonious motion between two pitches is equal to or lesser than a (descending or ascending) major second, including the possibility of absence of real motion (or, more formally, a zero-semitone connection).

In his 2012's book "Audacious Euphony", Cohn refined his previous voicing-leading theoretical discussion, introducing the ideas of *unit of voice-leading work* ("the motion of a voice by one semitone"), and *idealized voice leading* (Cohn 2012, p. 6). The latter concept addresses the possibility of reconfiguring a musical surface (mainly with analytical purposes) in a manner that the smooth connections and common-tone relations between the chordal voices become more evident.<sup>6</sup> In idealized voice-leading reductions, octave displacements, doublings, and apparent voice crossings are eliminated, depicting abstract constructions of "purer" smooth voice leadings.

Dmitri Tymoczko's celebrated book "A Geometry of Music" (2011) has plenty of discussions about the melodic connections between several types of *musical objects* (scales, chords, pitch collections, or, in his terms, *macro-harmonies*), in which the principle of efficient voice leading occupies a central position. For Tymoczko, part of the harmony of Romantic chromatic repertoire and of jazz music can be understood either as predominantly resulting from melodic strategies or, at least, a combination of vertical and horizontal conceptions.<sup>7</sup> As he affirms, "harmony and counterpoint constrain one another... Clearly, efficient voice leading is simply conjunct melodic motion in all parts of a contrapuntal texture." (Tymoczko 2011, p. 12–13).<sup>8</sup> Tymoczko also addresses pitch-proximity

---

<sup>5</sup> This point has as a cognitive support, the gestalt principle of proximity, which favors the perception of a sequence of notes in step motion as forming a unique stream (Lipscomb 1996, p. 147–50). The proximity principle is also a decisive factor in melodic streaming for David Huron 2016.

<sup>6</sup> See also Capuzzo 2004 for the related concepts of *p parsimony* and *pc parsimony*.

<sup>7</sup> See especially the geometric three- and four-dimensional projections of these relations proposed by the author as a precise means to depict them (Tymoczko 2011, p. 85–115).

<sup>8</sup> In a recent article, Tymoczko 2018 presents the idea of *iterable voice leading*, proposing a formal approach able to be applied in analyses of voice-leading patterns. In a sense, the present study

calculation, considering three alternatives (p. 398–400): (i) largest-distance metric (in which voice leadings are compared by their largest element); (ii) "taxicab" metric (in which the total distance, in semitones, of the component motions of a voice leading is counted); and (iii) Euclidean metric (in which intervallic distances are measured by their geometric projection in his Möbius-strip voice-leading scheme). The measurement of distances is a central aspect of his concept of *voice-leading efficiency*.

An important work focusing the subject on a cognitive point of view is the recent book "Voice Leading: The Science Behind a Musical Art", written by David Huron in 2016. Huron makes a very comprehensive and in-depth investigation about the elements and factors involved in the perception of the contrapuntal relations in polyphonic music (which also involves the point of view of a composer), through a system of principles and preference rules, a perspective that considerably influenced the formalization of the present proposal.

A number of studies address the issue of voice leading involved in connections between pitch-class sets in post-tonal music. David Lewin's pioneering in this field is attested by his transformation called IFUNC(X,Y)(i), a function that "tells us in how many different ways the interval i can be spanned between (members of) [set classes] X and (members of) Y." (Lewin 1987, p. 88). Robert Morris 1998 introduced the ideas of *voice-leading spaces* and *total voice leading*. The latter concept corresponds to the set of all possible motions between the pitch classes of two contiguous chords. This can be correlated to conventional, tonal voice leading, where pitches are individually mapped onto their sequential continuations in the respective lines. This view is adopted by Joseph Straus 2014, who reformulates Morris's principle and associates it with Lewin's IFUNC(X,Y), creating an IFUNC-vector, intended to systematically explore connections between members of contiguous pitch-class sets. Under another correlate perspective, Justin Lundberg defines voice leadings in post-tonal contexts "as ordered sets of individual pitch-class mappings from one pitch-class set to another" (Lundberg 2012, p. 2). From this assumption, he proposes a theory of *voice-leading sets* (vlsets), which "express ordered sets of

---

meets Tymoczko's basic methodological intention of systematization of the subject, in spite of both being substantially distinct in content.

pitch-class transpositions or inversions as vectors" (: 3). These, in turn, are organized in *voice leading set classes* (vlclasses), which present, analogously to pitch-class sets, equivalence under transposition and inversion operations.

In a recent study, Sean Smither 2019 proposes a theory of guide tones, a well-known concept by jazz improvisers. His *guide-tone space* (GT space) addresses melodic connections of 3-7 dyads in jazz harmonic progressions through use of a formal apparatus derived from Lewin's transformational theory, resulting into algebraic and graphic representations. As it will be evidenced, Smither's approach has some interesting affinities with the idea of c-PVLs which is here developed.

## 2. Basic concepts

This study assumes as initial and essential premise that objects (chord notes) and relations (their individual connections) are projected on the *pitch space* (according to the well-known concept coined by Robert Morris 1987).<sup>9</sup> Concepts and propositions that are described in the next subsections are firmly grounded on this basic assumption.

### 2.1 Binary relations

Firstly, let the ordered duple  $(C_1, C_2)$  be defined as a *binary chordal relation*, or simply a binary relation, between two contiguous chords,  $C_1$  and  $C_2$ . Let also  $k_1$  and  $k_2$  be the variables that represent the respective *cardinalities* of these chords, that is, the number of notes (including eventual doublings) that form them. Define a *pure* binary relation that in which  $k_1 = k_2$ . A *hybrid* relation, in turn, admits two possible situations, namely  $k_1 > k_2$  and  $k_1 < k_2$ .

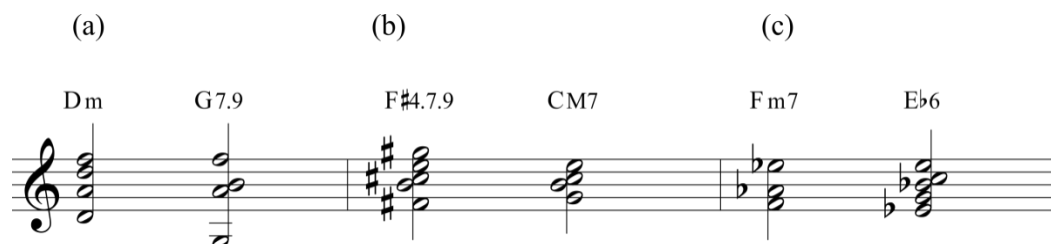
Figure 1 depicts some examples of binary relations. It is worth to notice that in the present context cardinality does not mean necessarily the same as chordal complexity. In (a) a pure relation of cardinality 4 involves a triad (with fifth duplicated) and a ninth chord (in which the fifth was omitted). On the other hand, in (c) two seventh chords are connected by a hybrid relation. In sum, the present focus is centered on the relations of the voices that form the chords rather

---

<sup>9</sup> In opposition to the *pitch-class space* (pc space), formed by only the twelve pitch classes.



than on the internal chordal structure. The implications of this perspective are examined in the next subsections.<sup>10</sup>



**Figure 1:** Examples of binary relations: (a) pure ( $k_1 = k_2$ ); (b) hybrid ( $k_1 > k_2$ ); (c) hybrid ( $k_1 < k_2$ ).<sup>11</sup>

## 2.2 Voice linkages

The notion of *voice linkages* will here refer to the types of connections between the individual voices that are present in a binary relation.<sup>12</sup> Linkages can be: *paired* (PR), a simple, one-to-one relation; *convergent* (CV), when two voices merge towards one; and *divergent* (DV), when a voice splits into two others.<sup>13</sup>

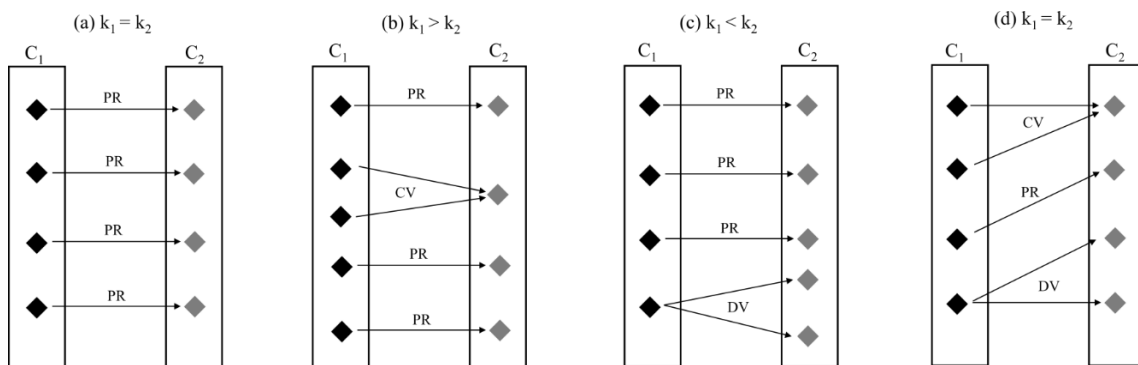
<sup>10</sup> Hon Ki Cheung 2018 addresses the problematic issue that inherently arises from smooth voice leading in the connection of chords with different cardinalities (in her case, involving triads and seventh chords). This question is also a topic of interest for Matthew Santa 2003, in the study of voice leading in *nonatonic systems*, taking as case studies some compositions by John Coltrane (like “Giant Steps”), whose harmonic structures alternates major triads and dominant seventh chords. Santa deals the question with two streams of idealized voicing: in the higher, three voices are smoothly connected, omitting the fifths of the dominants which are included in the bass line that progresses downwards as a whole-tone scale.

<sup>11</sup> The notation adopted for chord labels is based on criteria presented in Almada (in preparation).

<sup>12</sup> The term “voice linkage” was chosen to differ from the more general notion of “voice leading”, which can be used for denoting movements both between pitches or pitch classes. A voice linkage, in this study, refers to the individual connection of two same-stream pitches considering their specific register (in this manner,  $C_4 \rightarrow A_4$  is a voice linkage distinct from  $C_4 \rightarrow A_5$  or  $C_4 \rightarrow A_3$ , etc.). Along the article both terms will be employed, according to the general (voice leading) and specific (voice linkages) senses which are intended.

<sup>13</sup> A number of theorists have already explored similar typologies of melodic connections. Clifton Callender 1998 adopts the terms “split” and “fuse” for addressing voice leading of sets with incompatible cardinalities. Operations of splitting and merging voices (mandatory in the connection of unequal-cardinality chords) are also proposed by Tymoczko 2011, considering them also in the formalization of transformations between scales (or “macro-harmonies”, in his terms). Commenting about Douthett and Steinbach’s  $\tau$  function (1998), used for depicting parsimonious relations between two pc sets of same cardinality, Cheung 2018 expresses some concerns about its incapacity of working with hybrid situations (triads and seventh chords, for example), a central point of her article. According to the author, this problem is better treated by Joty Rockwell 2009, with his *P-matrix* (see more details in footnote 24). The notions of DV and CV

Figure 2 presents the three types using a schematic representation. Paired linkage is the most common configuration, being typical of pure-relation cases (a). Convergent linkage is necessary for situations of type  $k_1 > k_2$  (b), and the divergent type for the opposed case (c). However, there is always room for different interpretations, especially in ambiguous situations. As an illustration of this issue, Figure 2.d proposes an alternative configuration for the scheme of Figure 2.a.



**Figure 2:** Examples of voice linkages, considering the three possible types of binary relations:  $k_1 = k_2$  (a; d),  $k_1 > k_2$  (b), and  $k_1 < k_2$  (c).

Before discussing how to deal properly with situations like these, it is important to examine also the voice linkages according to their intervallic spans, a necessary refinement for the present theory. The linkages can be classified into three simple categories:<sup>14</sup>

*parsimonious*: refers to intervals that are lesser than or equal to a major second, or two semitones (this category includes the "0-semitone" interval, or unison);

*skip*: refers to intervals that are greater than a major second and lesser than or equal to a perfect fourth, or five semitones (informally, skips are associated with arpeggio-like and broke-chord movements);

*leap*: refers to intervals that are greater than a perfect fourth.

---

here proposed shall not be seen as simply new designations for the same concepts. In fact, they are mainly intend to denote connections mapped on the pitch space, involving specific voicings (and not idealized ones, as normally considered in theory), matching the idea of "voice linkages".

<sup>14</sup> This typology is roughly based on the classification proposed by Jay Dowling 1978.

Voice-linking efficiency (in the terms to those proposed by Tymoczko) in a harmonic progression is strongly dependent on a greater proportion of parsimonious linkages in comparison with the other types. More specifically, parsimonious intervals of *minimal disturbance* (i.e., unison and minor seconds) are the main actors if highest possible efficiency is aimed. Skips, associated with arpeggio-like movements, affect negatively the overall smoothness of a voicing, being relatively rare in the covered repertoire. Leaps are typically left to the connection of the basses of the chords, especially if these are written in root position (which is normative in popular-music harmony).<sup>15</sup>

### 2.3 Preference rules

Considering that a preliminary evaluation of how the voices of a harmonic progression can be connected is paramount for a voice-linking analysis, it becomes indispensable, before continuing, to establish some *preference rules*<sup>16</sup> for the choice of the best interpretation, facing a set of possible alternatives.

The rules are in number of five, and are primarily elaborated according to the principles of logic, economy, and simplicity,<sup>17</sup> being expressed as it follows:

1. **Prefer configurations in which all voices of both chords are linked** – this rule departs from the premise that the chords of a progression are formed by consistent contrapuntal lines. Although eventually a line may be interrupted or a new one initiated, these cases must be considered as quite exceptional;
2. **Prefer paired linkage where possible** – this rule is primarily intended to favor the maximization of paired movements in hybrid binary relations. Besides this, it inhibits, all being equal, non-paired configurations like that

---

<sup>15</sup> As it will be observed in the analysis, Jobim minimizes the presence of leaps in the bass by the use of parallelism in harmonic connections, especially chromatic and descending.

<sup>16</sup> The idea of a system of rules of preferences is inspired by those proposed by Fred Lerdahl and Ray Jackendoff 1983 and, as before mentioned, by David Huron 2016, in this case specifically addressing voice-leading questions.

<sup>17</sup> Although some rules may appear to overlap or be redundant (or even unnecessary), their content and order were carefully designed in order to properly deal with complicated, ambiguous situations, involving multiple (and sometimes conflicting) interpretations. The formation of the current version of this rule system was preceded by many tests through the use of a computational algorithm especially designed for this task. Several pre-existent rules were simply eliminated, others merged into new ones. The final group was consolidated when all experimental, problematic cases before imagined were adequately addressed with the rules.

exemplified in Figure 2.d (unless strong reasons justify them). In all cases, the application of this rule is conditioned by the two next ones;

3. **Prefer strongly configurations without crossing of voices** – this rule corresponds to the well-known principle traditionally adopted in the pedagogy of harmony. Although in the present context the idea is to work with relatively independent melodic lines, indiscriminate crossings tend to contribute to turn obscure the logic and clarity of the individual streams;<sup>18</sup>
4. **If a leap is necessary, prefer to use it in the lowest voice** – this rule conditions situations where a given maximally-paired configuration implies the adoption of a leap in a non-bass voice. In these cases, the leap shall be transferred to the bass, forcing the use of divergent or convergent linkages in the upper voices;
5. **In the cases where divergent or convergent linkages are inevitable, prefer the most economic possible configuration** – this allows for bypassing rule 2 (preference for pairing linkages), if a more economic configuration is available. The degree of economy of a divergent or convergent linkage is evidenced by the absolute size of the two intervals involved in the movements.

## 2.4 Plotting voice linkages

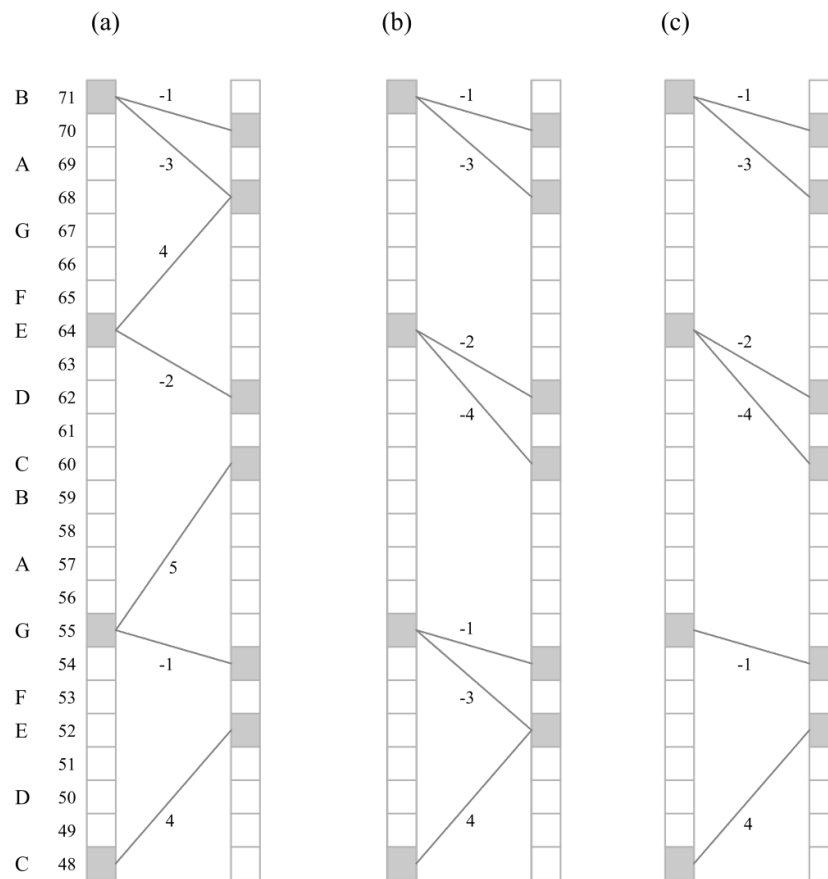
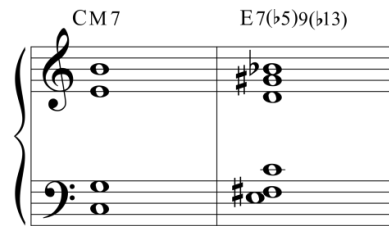
Some examples will illustrate the use of the rules in the choice of the optimal voice linking for binary relations. For a better visualization of the voicing connections, a simple pitch-space graphic model (called *pitch-column graph*) was idealized, complementing score representation (Figure 3). The two columns correspond to the chords, with the squares representing semitones. Activated squares indicate the involved chordal notes, and the lines connecting them evidence the linkages selected out of the three types of intervallic motions

---

<sup>18</sup> This rule was based on David Huron's Preference Rule 14, which determines the avoiding of crossing melodic parts. As the author explains, "is impossible for simultaneous parts to cross without some disruption of the auditory streaming. So, what happens when the pitches of two sound sources actually do cross? Lines are perceived to switch direction at the point where their trajectories cross. Listeners hear the lines as bouncing away from each other rather than crossing. Grouping all the high pitches together (and grouping all the low pitches together) is more important than preserving a consistent rhythmic pattern. Pitch-based streaming takes precedent over rhythmic regularity" (Huron 2016, p. 41–42). Tymoczko (2011, p. 90 ff.) expresses similar concerns about crossing voices, naming *crossing-free voice leadings* the ideal situations, aiming at optimized efficiency.



Option (a) contemplates rule 2 (all voices shall be paired in some way), but this results in a leap between  $E_4$  and  $A_3$ , which conflicts with rule 4 (leaps shall be confined to the bass line). Option (b) fixes this problem by letting the voice led by  $G_3$  to split into two parsimonious linkages, to  $F_3$  and  $A_3$ , and making  $G_4$  to be reached by  $E_4$ . This solution is not entirely adequate, however, since the highest line is stopped, breaking rule 1 ("all voices shall be connected"), which makes option (c) the best alternative for the situation.



**Figure 4:** Alternatives of voice linking in a given hybrid binary relation ( $k_1 < k_2$ ).

Figure 4 exemplifies a case of hybrid relation, type h2. The three alternatives proposed contemplate rules 1, 2, 3, and 4. Their differences lie therefore on the issue of divergent connections (rule 5). In (a) the note G#4 is unnecessarily approached by two divergent linkages of different sizes. Moreover, note C4 of the second chord is reached by a skip of perfect fourth, while a more logical solution is available, as shown in option (b). Always guided by simplicity and economy, it is easy to perceive that the divergent linkages from G3 into F#3 and E2 are superfluous. The preferred configuration is presented in (c).

A third example (Figure 5) considers a binary hybrid relation of type k1 > k2. In this case, a convergent linkage is necessary. Option (b) provides the most compact alternative in intervallic terms.

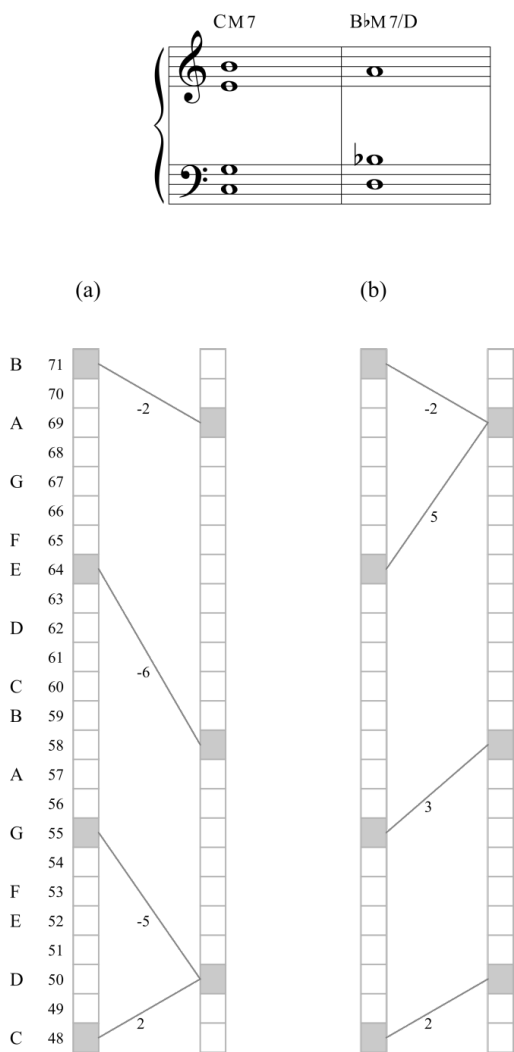


Figure 5: Alternatives of voice linking in a given hybrid binary relation ( $k_1 > k_2$ ).

Besides the analytical application aimed in this proposal, knowledge about economic voice linking can be very useful in other musical domains, like arranging and performance. Regarding this latter aspect, pianists reading chord labels intuitively prefer to connect harmonies oriented by the "least-effort" principle, that is, keeping common notes and moving others by minimal possible distances (in other words, by using informally voice-leading preference rules, like those above formulated), which optimizes real-time performance: by touching near keys with his/her fingers (eventually keeping some of them immobile) it turns unnecessary (or at least minimally necessary) for the pianist to deviate the eyes from the score to the keyboard.<sup>20</sup>

### 3. Parsimonious voice leading (PVL)

Let us now consider voice-leading binary relations in terms of only parsimonious motions, or else, disregarding eventual skips and leaps.<sup>21</sup> This strategy aims at evidencing the presence of special patterns of melodic connections, related to both intervallic content and relative motion between the involved linkages. As a basic hypothesis, considering the covered repertoire in this theory, some patterns are more recurrent than others, due not only to the smoothness of the connections, but also to special compositional strategies.<sup>22</sup>

Let us name these relations *parsimonious voice leading*, identified from now on with the acronym PVL. A PVL can comprise a selected subset of the voicing of a binary relation (i.e., excluding skips and leaps from the analysis) or, in some

---

<sup>20</sup> This argument is supported by practical instruction for jazz pianists in respect to how the voicings of chord progressions shall be constructed. For some illustrations and specific commentaries about the voicings of different harmonic situations typical in jazz music (like cadences, "two-five" variants, passing chords, tritone substitution, etc.) see, for example, Mark Levine (1989, p. 137–154).

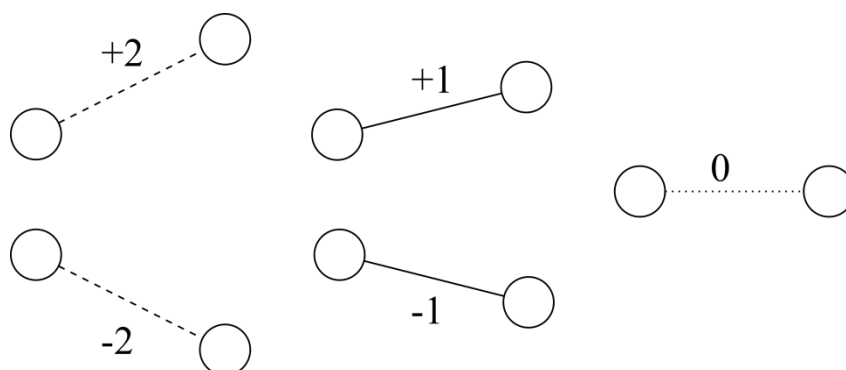
<sup>21</sup> In a similar approach, Tymoczko 2011 coined the concept of *nonfactorizable voice leadings*. This is clearly represented by his "3+1" scheme, in which a bass line of a chordal progression is considered separately from economical configurations of the superior voices. Although the bass line generally is connected by skips or leaps in the context of popular-music harmonies, this is not always the case in some of Jobim's progressions (some examples in this article illustrate this claim).

<sup>22</sup> This argument will be resumed at the end of the article.



special cases, the whole voicing. Firstly, define PI as the set of parsimonious intervals, measured in semitones, such that  $PI = \{-2, -1, 0, +1, +2\}$ .

Figure 6 introduces an intuitive graphic representation of the five types of parsimonious intervals.<sup>23</sup> Aiming to facilitate visual identification, edges differ in style according to the magnitude of the interval between nodes: dashed (whole tone), filled (semitone), and dotted (unison). In this manner, the indication of intervals becomes redundant and will be suppressed in future examples.



**Figure 6:** The five parsimonious intervals in graphic representation.

Now, define the *parsimonious vector*  $\Gamma$  as the ordered sequence of entries

$$\Gamma = \langle [-2][ -1][ 0][ +1][ +2] \rangle$$

where the numbers inside brackets represent instances of the respective parsimonious intervals present in a given binary relation.<sup>24</sup> Vector  $\Gamma$  is used to

<sup>23</sup> This kind of representation favors an alternative, transformational perspective for this study (in the sense proposed by Steve Rings 2011, in which notes of a chord do not properly "move" to their following dispositions in the second chord (as the conventional approach of voice-leading studies), but rather are *transformed* into other notes. Furthermore, since symmetric organization is strongly present in these special parsimonious connections, it is also possible to treat them as forming an *algebraic group*. In spite of the attractive implications that these new views arouse, for the sake of convenience and simplicity, the traditional metaphor of movement of voices embedded in harmonic progressions will be maintained along this article, and the group/transformational potentialities of this theory will be left to future exploration.

<sup>24</sup> The structure of this vector can be compared with that of the *P-matrix*, proposed by Joti Rockwell 2009. It corresponds to a square matrix  $2 \times 2$  in the form  $\begin{pmatrix} u1 & u2 \\ d1 & d2 \end{pmatrix}$ , where the pairs "u1/d1" and "u2/d2" denote the occurrences of, respectively, semitone and whole-tone movements in a given voice leading involving two pc sets. Unlike vector  $\Gamma$ , however, Rockell's matrix does not inform the presence of note retentions (consequently, the precise number of relations involved cannot also be determined). Another similar construct is Santa's PVLS (*parsimonious voice-leading sum*), elaborated for "measuring the degree of parsimonious of any voice leading" present in his analysis of Coltrane's pieces. As explained by the author, the function PVLS applied to two pc

identify a PVL according to its specific parsimonious properties, analogously to the manner an interval-class vector (icv) is associated with a specific pitch-class set.<sup>25</sup>

PVLs related to binary chordal relations are constructed through combination of units (or blocks) composed by two or three motions by parsimonious intervals. The main idea behind the gathering of individual parsimonious linkages in blocks is to try to capture high-level patterns of voicing organization (involving the interaction of relative-movement categories, as contrary, similar, parallel, and oblique), especially those more common in the aimed repertoire. This will be elaborated along this and in the next section.

Algebraically, a PVL is identified by the ordered duple  $(x, y)$ , where  $x$  and  $y$  represent respectively the quantities of two- and three-voice blocks that integrate it. PVLs can be *simple* (when either  $x$  or  $y$  equals zero) or *compound*. A PVL is said *unitary* if the highest value among  $x$  and  $y$  is 1, otherwise it will be classified as *multiple*. The number of voices  $n$  that act in a PVL is calculated by the formula

$$n = 2x + 3y \quad (1)$$

Table 1 depicts a PVL typology, considering situations from two up eight parsimonious voices.

---

sets  $X$  and  $Y$  maps “the amount of voice-leading motion expended in one direction, measured in semitones”, in the form “ $PVLS(X, Y) = |int_1|$  (the interval between the first elements of  $X$  and  $Y$ ),  $int_2, \dots, int_n|$ ” (Santa 2003, p. 15–16). By its turn, a *parsimony vector* (PV) in Santa’s theory is an ordered triplet that, when applied to a pair of two chords  $(X, Y)$ , informs the PVLS, the number of half steps (HS), and the number of whole sets (WS) between two same-stream notes that the voice leading contains. This is formally presented as  $PV(X, Y) = PVLS(X, Y), HS(X, Y), WS(X, Y)$ . As an illustration of this procedure, the author depicts the PV of the idealized voice leading between the triads of  $C+$  (C major) and  $A\equiv-$  ( $A\equiv$  minor) :  $PV(C, A\equiv-) = |-1 - 1 + 1|, 3, 0 = 130$ . However, Santa’s system is projected to deal only with sets with compatible cardinalities (fifths are omitted in seventh chords when related to triads).

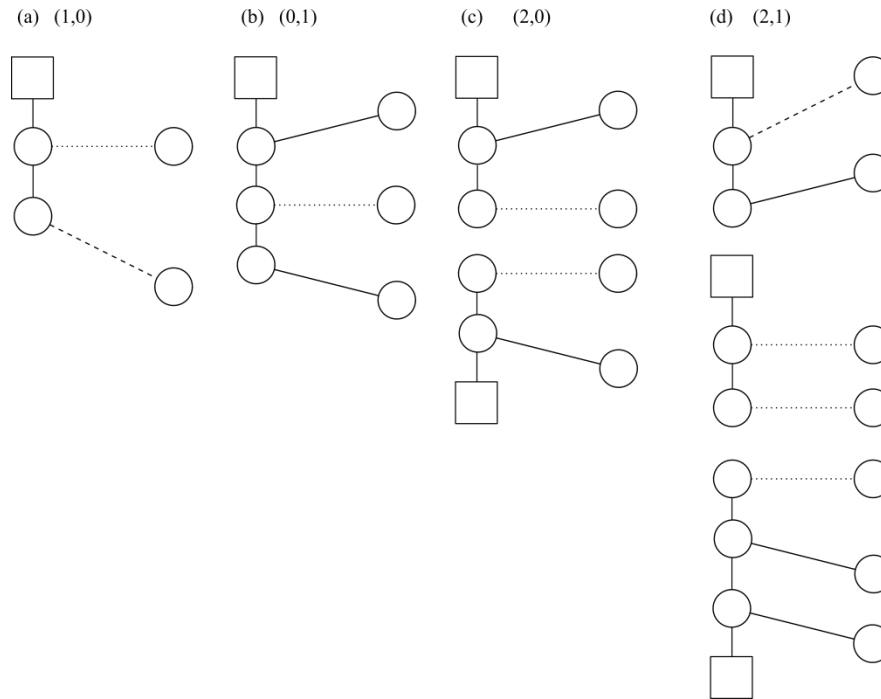
<sup>25</sup> Like usual icv’s algebraic representation, the number of instances inside  $\Gamma$ , from now on, will be depicted inside angled brackets, without separating commas.

x	y	type	n (2x+3y)
1	0	simple-unitary	2
0	1		3
2	0	simple-multiple	4
1	1	compound-unitary	5
0	2	simple-multiple	6
3	0		
2	1	compound-multiple	7
4	0	simple-multiple	8
1	2	compound-multiple	

**Table 1:** PVL's structure for different number of voices (from two to eight).

A possible argument contrary to this system of organization of PVLs could be it is both complicated and arbitrary. Why not consider blocks simply as they appear in musical situations, forming two linkages or three, six, and so on? Which is the special reason for factoring PVLs by 2 and 3? Why not 4, for example? These are reasonable questions that can be answered as it follows: the idea of filtering the large universe of possible textural cases in a pair of basic categories is motivated by an intention of avoiding a huge proliferation of types, which could result into an increased difficulty (or even unfeasibility) for a proper classification of PVLs. On the other hand, the use of binary and ternary blocks (and not with four or more elements) for this task is due to main two reasons. Firstly, it allows that the simplest, non-unary voice-linkage situation (the connection of a pair of voices acting in a binary chordal relation) be mapped with the same methodology used for higher-density cases (this would not be possible with a fixed four-block pattern, for example). As a second reason, the present system was idealized in such a way that any possible number of linkages can be described in terms of the two most basic co-primes, 2 and 3 (as suggested in equation (1) and Table 1), which represent the PVL's basic building blocks. This provides the model of concision, simplicity and breadth. In addition, some specific rules for parsing the linkages into two- and three- blocks are intended to constrain the possibilities and eliminate conflicting alternatives. These rules will be explicated in due time.

PVLs are graphically represented as *oriented networks*,<sup>26</sup> through combination of the parsimonious intervals. So, by gathering basic "atoms" (the PIs), PVL "molecules" with different degrees of complexity can be formed, as exemplified in Figure 7.

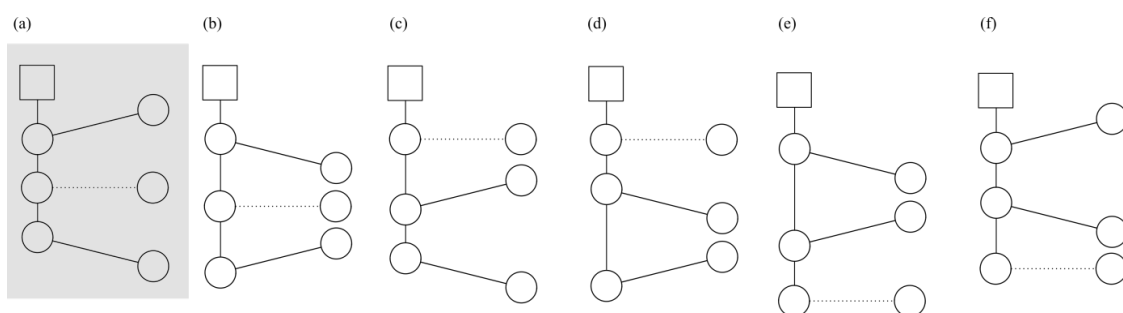


**Figure 7:** Representation of PVLs related to binary relations of different sizes: (a) two; (b) three; (c) four; (d) seven. Squares and vertical lines group PIs and form a PVL. Vertically aligned PVLs (as in *c* and *d*) denote a compound binary relation.

PVLs shall be seen as abstract representation of melodic connections (that may be positioned in many distinct ways in a score). Put simply, the only relevant information that they convey are the *intervallic and directional relations* between the voices, rather than their actual registral positions. From this, we may conclude that a PVL is an unordered configuration of parsimonious intervals and, therefore, it is equivalent to any permutation of itself. Figure 8 depicts a particular (0,1) PVL, formed by three distinct PIs (+1, -1, and 0), flanked by five

<sup>26</sup> This means that the edges denote the left node is followed by the right one (or transformed into it). Since it is assumed that the events represent melodic motions across time, all connections must be read from left to right (or else, retroactive interpretations are out of question in this case), which turns unnecessary, in the present context, the conventional use of arrows to indicate the direction of movements. For a more detailed discussion about oriented networks, see Rings (2011, p. 101–148).

other re-arranging of the same content. Aiming at a padronization, define a *prime form* of a PVL<sup>27</sup> as the unique of its possible representations that respect a fixed top-down order, namely ascending-unison-descending, according to the respective intervallic magnitude (i.e., -2, -1, 0, +1, +2), as is the case of highlighted alternative of Figure 8.a. Given this, from now on, and all things being equal, PVLs will be preferentially represented by their prime forms.<sup>28</sup>



**Figure 8:** A particular PVL prime form (a) and five equivalent configurations (permutations) of it (b-f).

Let us now start the process of qualification of PVLs, by examining systematically those which are *simple* and *unitary*, that is, types (1,0) and (0,1). Being both the building blocks for the construction of any possible more complex parsimonious voice-leading configuration, the elaboration of an exhaustive taxonomy of their prime forms can be seen as a necessary theoretical stage.

PVL (1,0) is formed by a pair of voices and, consequently, two melodic intervals,  $i_1, i_2 \in PI$ . These intervals can relate one to another in two unique basic manners, namely  $i_1 = i_2$  and  $i_1 \neq i_2$ . Let these two possibilities be called *PVL classes*, labeled, respectively, as *a* and *b*. Considering that there exist five possible states for  $i_1$  and  $i_2$ , and that, as previously stated, the order in which are disposed is not relevant, we can obtain, by the use of simple combinatorics, five members in class *a* and ten members in class *b*, as depicted in and exemplified in Figure 9.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Analogously to what is adopted in Pitch-Class Set Theory, a PVL prime form represents all possible re-configurations of its content (in this case, a particular subset of PI), to which maintains equivalency under operation of permutation.

<sup>28</sup> As it will be seen in section 5, the use of prime forms is not always possible in analysis, due to spatial constraints and contextual conditions, which justifies the eventual relaxing of this rule.

<sup>29</sup> This strategy is inspired on the central idea behind the Theory of *Partitional Analysis*, created by Pauly Gentil-Nunes, which is in turn based on theoretical formulations by Leonhard Euler.

PVL class	$i_1$	$i_2$	$\Gamma$	member
a ( $i_1 = i_2$ )	-2	-2	<20000>	a1
	-1	-1	<02000>	a2
	0	0	<00200>	a3
	+1	+1	<00020>	a4
	+2	+2	<00002>	a5
b ( $i_1 \neq i_2$ )	-2	-1	<11000>	b1
		0	<10100>	b2
		+1	<10010>	b3
		+2	<10001>	b4
	-1	0	<01100>	b5
		+1	<01010>	b6
		+2	<01001>	b7
	0	+1	<00110>	b8
		+2	<00101>	b9
	+1	+2	<00011>	b10

Table 2: PVL classes  $a$  and  $b$  (1,0) and respective members.

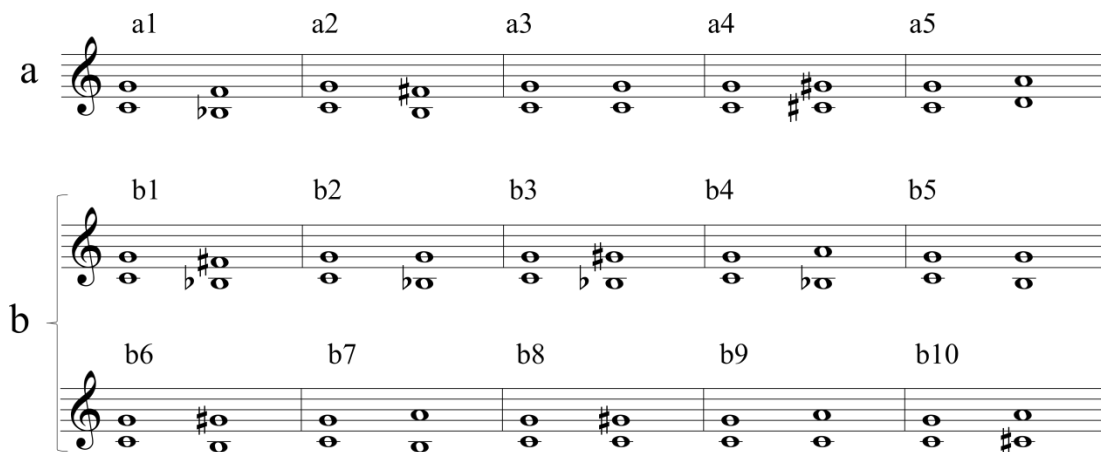


Figure 9: Examples of PVL classes  $a$  and  $b$ .

PVL (0, 1) is formed by a block of three voices and, consequently, three melodic intervals,  $i_1, i_2, i_3 \in \text{PI}$ , which can relate one to another by three distinct manners, namely  $i_1 = i_2 = i_3$ ,  $i_1 = i_2 \neq i_3$ , and  $i_1 \neq i_2 \neq i_3$ . Let us call them classes  $c$  (five

---

Basically, it refers to the property of an integer to be expressed as a sum of other integers. For a comprehensive description of the elements of the Partitional Analysis, see Gentil-Nunes 2018.

possible combinations),  $d$  (twenty possible combinations), and  $e$  (ten possible combinations), respectively (see Table 3 and Figure 10).

PVL class	$i_1$	$i_2$	$i_3$	$\Gamma$	member
$c$ ( $i_1 = i_2 = i_3$ )	-2	-2	-2	<30000>	c1
	-1	-1	-1	<03000>	c2
	0	0	0	<00300>	c3
	+1	+1	+1	<00030>	c4
	+2	+2	+2	<00003>	c5
$d$ ( $i_1 = i_2 \neq i_3$ )	-2	-2	-1	<21000>	d1
			0	<20100>	d2
			+1	<20010>	d3
			+2	<20001>	d4
	-1	-1	-2	<12000>	d5
			0	<02100>	d6
			+1	<02010>	d7
			+2	<02001>	d8
	0	0	-2	<10200>	d9
			-1	<01200>	d10
			+1	<00210>	d11
			+2	<00201>	d12
	+1	+1	-2	<10020>	d13
			-1	<01020>	d14
			0	<00120>	d15
			+2	<00021>	d16
	+2	+2	-2	<10002>	d17
			-1	<01002>	d18
			0	<00102>	d19
			+1	<00012>	d20
$e$ ( $i_1 \neq i_2 \neq i_3$ )	-2	-1	0	<11100>	e1
			+1	<11010>	e2
			+2	<11001>	e3
		0	+1	<10110>	e4
			+2	<10101>	e5
			+1	<10011>	e6
	-1	0	+1	<01110>	e7
			+2	<01101>	e8
		+1	+2	<01011>	e9
			+1	<00111>	e10

Table 3: PVL classes  $c$ ,  $d$ , and  $e$  (0,1).

Figure 10: Examples of PVL classes *c*, *d*, and *e*.

An alternative (and analytically useful) way of arranging the five classes is by associating them with the traditional types of relative movements between voices, namely parallel, similar, oblique, and contrary. To these four types it is added a fifth, *identity*, that is, a perfectly static voicing. Only two cases are representative of this type: *a*3 and *c*3, two- and three-voice identity, respectively. All remaining members of classes *a* and *c* belong to the category of parallel movement (in a total of eight instances). Similar-movement situations combine two different non-zero intervals in same direction (there are six instances in this category). Oblique-like cases are characterized by the presence of one or two unisons (depending on the number of acting voices), plus one or two non-zero, non-parallel intervals (i.e.,  $\pm 2$  or  $\pm 1$ ) in the same direction (fifteen instances).<sup>30</sup> The

<sup>30</sup> In other words, it is necessary that the presence of movement(s) in a *unique* direction (up or downwards, performed by either one or two voices), against one or two stationary voice(s).



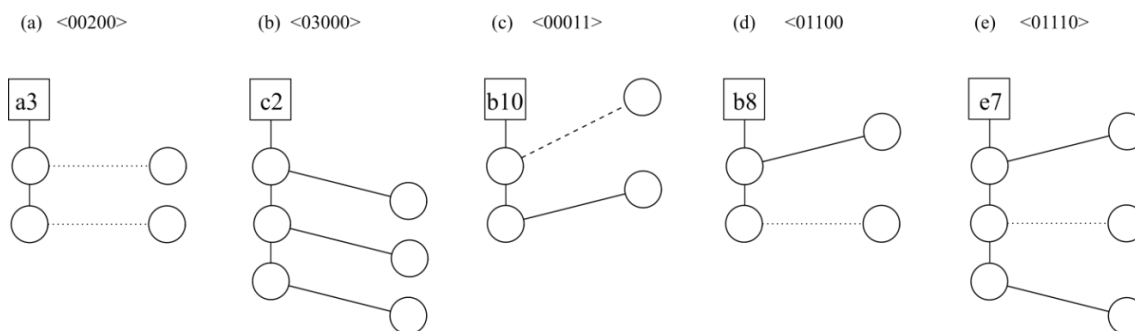
remaining class members necessarily belong to the contrary-movement category, the most numerous (nineteen instances).

Table 4 depicts this alternative organization of the PVL classes.

Identity (i)	Parallel (p)	Similar (s)	Oblique (o)	Contrary (c)
a3	a1, a2, a4, a5	-	-	-
-	-	b1, b10	b2, b5, b8, b9	b3, b4, b6, b7
c3	c1, c2, c4, c5	-	-	-
-	-	d1, d5, d19, d20	d2, d6, d9, d10, d12, d15, d16, d17, d18	d3, d4, d7, d8, d11, d13, d14
-	-	-	e1, e10	e2, e3, e4, e5, e6, e7, e8, e9

**Table 4:** PVL member classes grouped according to the five categories of relative movement of voices.

Some examples in network notation are presented in Figure 12. Observe that the corresponding labels are inserted in the squares, identifying precisely the PVLs, a convention that will be adopted from now on.

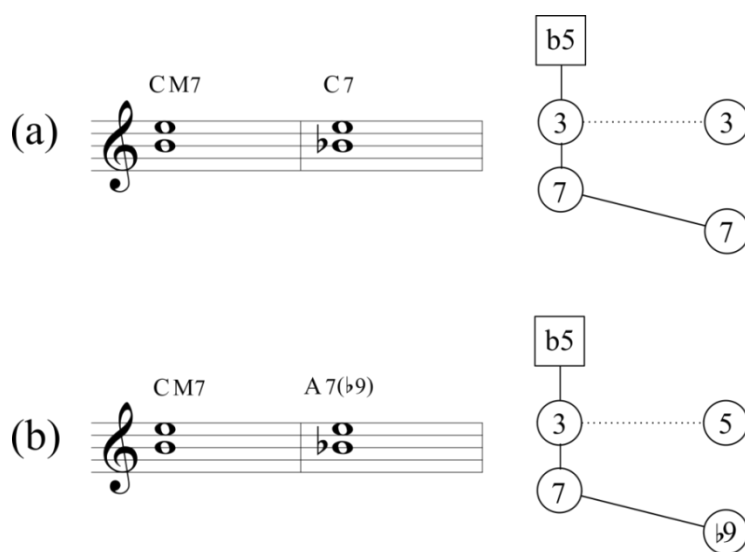


**Figure 11:** Examples of PVLs associated with the five relative-movement categories: (a) identity; (b) parallel; (c) similar; (d) oblique; (e) contrary. Labels inside the squares identify the respective class members.

#### 4. Contextualized PVLs

By combining contrapuntal information regarding movement of voices (conveyed by PVL classes) with harmonic structure of the chordal qualities involved in a binary relation, it is possible to obtain a robust and more refined tool for qualifying parsimonious voice-leading patterns. These combined

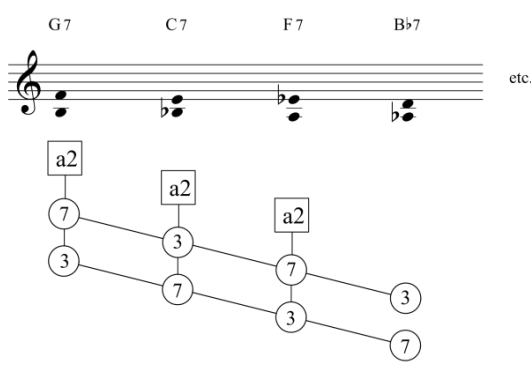
structures are called *contextualized PVLs*, or c-PVLs, for short. In network representation of c-PVLs, the nodes, so far left empty, will be assigned to *functional labels* of the chordal notes which represent. The functional label of a given note is intended to depict the role that it plays in the chord it is inserted in, namely root (symbolized by number 1), third (3), fifth (5), and so on. Figure 12 provides a simple illustration of an analytical application of c-PVLs. As shown in the example, the same melodic voicing pattern depicted by the oblique-like class b5 may have different *functional meanings* depending on the harmonic framework considered (evidently, many other possibilities could be also added to the example). In other terms, it is easy to perceive that any abstract PVL class can potentially become the basis for a considerably huge amount of c-PVL realizations.

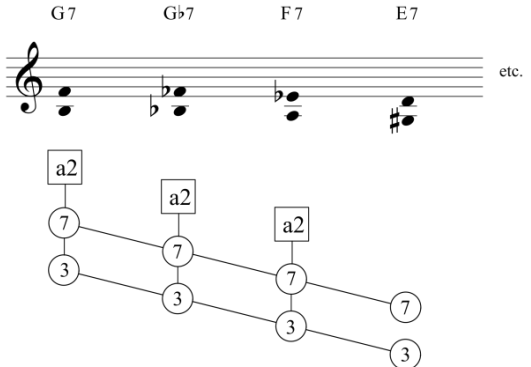


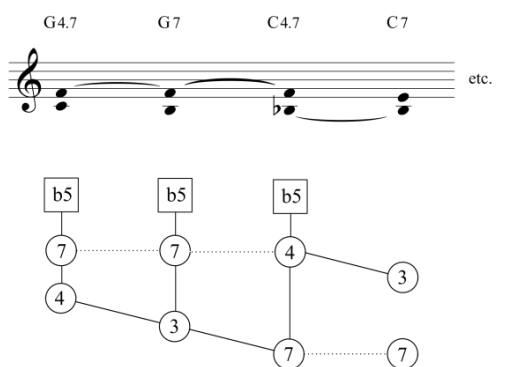
**Figure 12:** Two distinct instances of c-PVLs obtained from different harmonic realizations of PVL class b5.

Some c-PVLs animate common voice-leading patterns, like those associated with chains of secondary dominants. As commented by Walter Piston in his textbook “Harmony” (1987, p. 262–263), a very effective manner for treating contiguous seventh dominants is to voice them in a “barber-shop” manner, or else, replacing tritone normal resolution ( $7 \rightarrow 3/3 \rightarrow 1$ ) by chromatic move in both voices ( $7 \rightarrow 3/3 \rightarrow 7$ ). Figure 13a depicts this procedure as a series of a2s in which sevenths and thirds are alternated in both lines. If tritone substitution (commonly known as “subV chords”) is applied to alternate

dominants a complete parallelism of functional notes is achieved inside the same PVL configuration (b). The use of suspended-fourth dominants is quite idiomatic in jazz music. In terms of voice-leading behavior, this device dilutes the pure parallelism and gives a somewhat “tectonic” effect to the chromatic dislocations, which is captured by a series formed by PVLs b5 (c). Extensions are normally added to these patterns in order both to turn denser the sonorities and to improve the voice leading. There are many possible variants used in jazz music, one of them is exemplified in (d). Observe how PVLs d6 and d10 (both related to b5 by inclusion of distinct PIs) alternate as one or two voices are retained.

(a) 

(b) 

(c) 

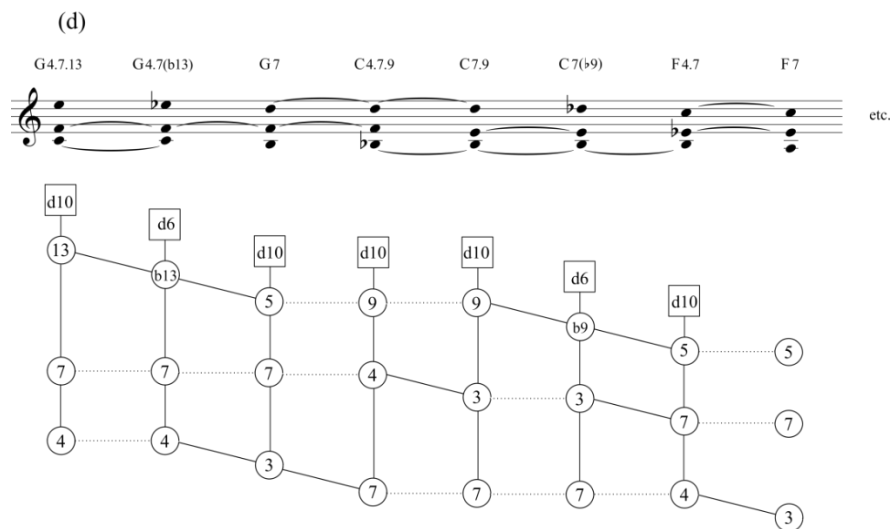


Figure 13: c-PVLs in consecutive dominants.

Interestingly, the actions of neo-Riemannian operations can be modeled by three-voice c-PVLs. As shown in Figure 14, under this perspective it is possible to consider operations P (parallel) and L (*Leittonwechsel*) applied to a major triad as particular (or, better, *contextualized*) realizations of same PVL class member d10, in which just the note-functional patterns differ (other operational outputs are also exemplified in Figure 14). Considering the scope of c-PVL theory (jazz, bossa, and co-related subgenres), a repertoire in which parsimonious voice leading rarely involves triadic structure, some of these neo-Riemannian-like configurations can be "inhabited" by notes of more remote chordal relations (mostly harmonic extensions) inside PVL more complex "molecules".

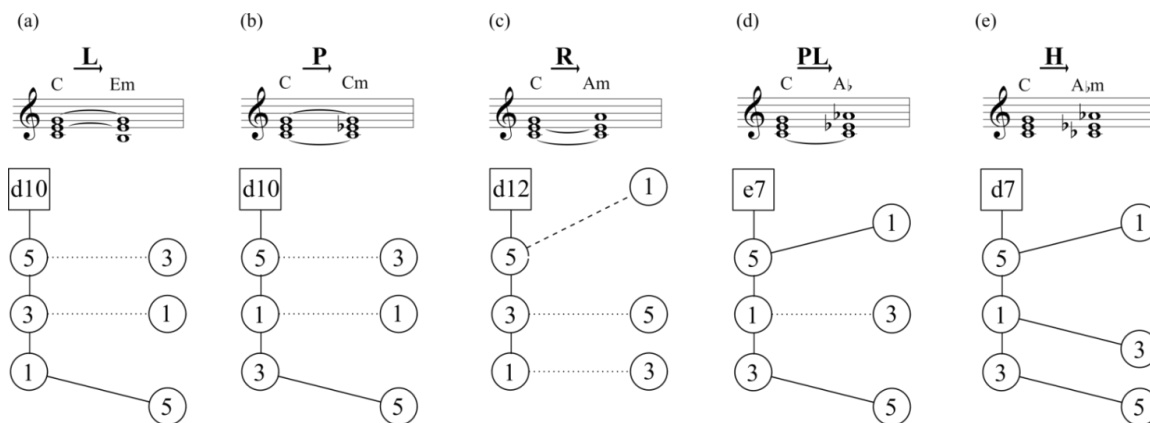
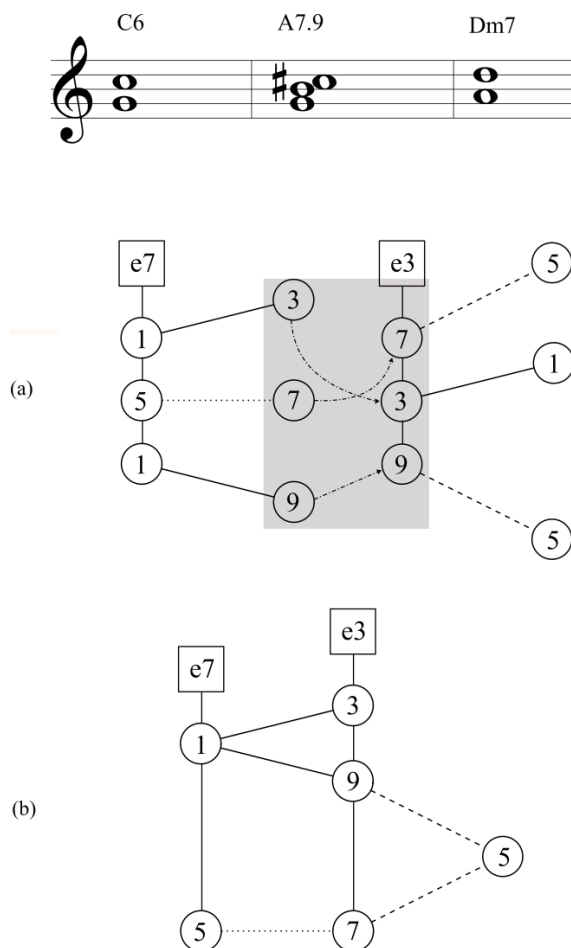


Figure 14: Some neo-Riemannian operations represented as contextualized PVLs: (a) d10/L; (b) d10/P; (c) d12/R (Relative); (d) e7/LP; (e) d7/H (Hexatonic pole).

The application of this technology in the analysis of real music can now be introduced. An initial, common difficulty faced by an analyst concerns the basic convention that determines that c-PVLs should preferentially be graphically represented in prime forms. As elsewhere mentioned, this orientation is not always possible to be respected, due to the manner that which the binary relations are particularly organized in a given harmonic progression. This obstacle can be intensified by the presence of divergent and/or convergent linkages between voices. Figure 15 illustrates this problematic issue with the help of a simple example. This short harmonic progression involves two binary relations, represented by a sequence of two three-voice PVLs: e7-e3. This sequence is plotted in (a) according to the rule of prime-form representation. In order to keep this normative disposition in both PVLs, however, it would be necessary to use an “intermediary zone” (shaded in the example) for re-adjust the positions of the nodes (see the dashed-dotted edges). Moreover, divergent/convergent movements should be “rectified” through duplication of the fused voices (1 in CM7 and 5 in A7) on the network. These unnecessary complications can be overcome with a more concise notation for the connections (b).<sup>31</sup> This shortcut is supported by the principle of equivalence between any possible realizations of a c-PVL, provided that the relations expressed by vector  $\Gamma$ , as well as the positions of chordal labels are preserved. In other words, the constraint regarding to the preferential use of prime forms, from now on, may be relaxed, depending on contextual conditions.

---

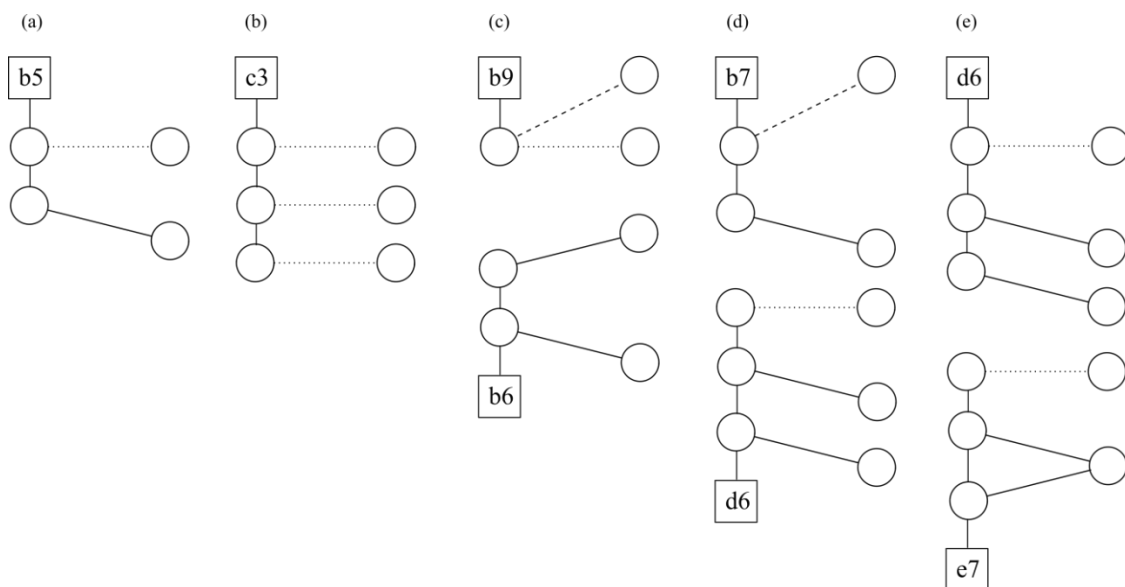
<sup>31</sup> Occasionally, adjustments on the size of the vertical lines that group the motions must also be made (as in the case exemplified), in order to allow for accommodating fusions.



**Figure 15:** Example of c-PVL analysis using two equivalent network notations: with prime forms (a) and concise (b).

Another pertinent question concerns how to group parsimonious connections in PVL blocks. Although, as known, any permuted configuration can be considered equivalent, the adoption of precise criteria for parsing the voices seems to be, at least, a reasonable measure in itself, aiming at standardization. As a first convention, c-PVLs shall preferentially be formed by observing the registral order of the involved notes, as depicted in the score. For each binary relation to be analyzed, the segmentation of voices into blocks (of two or three components) shall respect the following guidelines (see Figure 16): if the number of parsimonious voices is lesser than five, use the expected, appropriate configuration, that is, isolated voice (a), two (b), three (c), and four voices (d). For five and higher prime number of voices, the most compact unity (i.e., the two-voice block in the case of five) shall be placed in the superior portion

of the voicing. In case of cardinalities with two possible segmentations ( $6 = 2 + 2 + 2 = 3 + 3$ , and  $8 = 2 + 2 + 2 + 2 = 3 + 3 + 2$ ), choose the option with lesser number of blocks (i.e., the latter options in the two cases).



**Figure 16:** Examples of segmentation of voices into PVLs according to the number of linkages involved: (a) two; (b) three; (c) four; (d) five; (e) six.

## 5. Analyses

This section examines under the theoretical-methodological framework above described some examples from the harmonic universe covered by the study. As mentioned in the introductory notes, Jobim's music can be considered as a perfect representative of this context. Short excerpts of five of his most known songs were selected. It is noteworthy to inform that all voicings used the examples are harmonic reductions based on strict transcriptions of Jobim's own performances at the piano.<sup>32</sup> The adoption of Jobinian original voicings for basing the analysis prevents these from being considered biased in anyway, as it would be suggested if voicing arrangements were built from only a sequence of chord labels.

<sup>32</sup> These transcriptions (that are in most cases ratified by the Jobim's autographs) are distributed in five volumes of the *Cancioneiro Jobim* (2006), sponsored by the Tom Jobim Institute, based in Rio. The individual scores are also available in pdf format in the website of the institute.

## 5.1 Corcovado

For an initial application, let us examine the first phrase of “Corcovado”.<sup>33</sup> Figure 17 introduces the model for this and the further analyses. It includes: (a) harmonic reduction related to the piano voicings, in musical notation with corresponding chord labels; (b) voice-linking analysis, plotted in the format of a pitch-column graph. Linkages are established according to the preference rules (see subsection 2.3), serving as basis for the construction of (c) the c-PVL network.

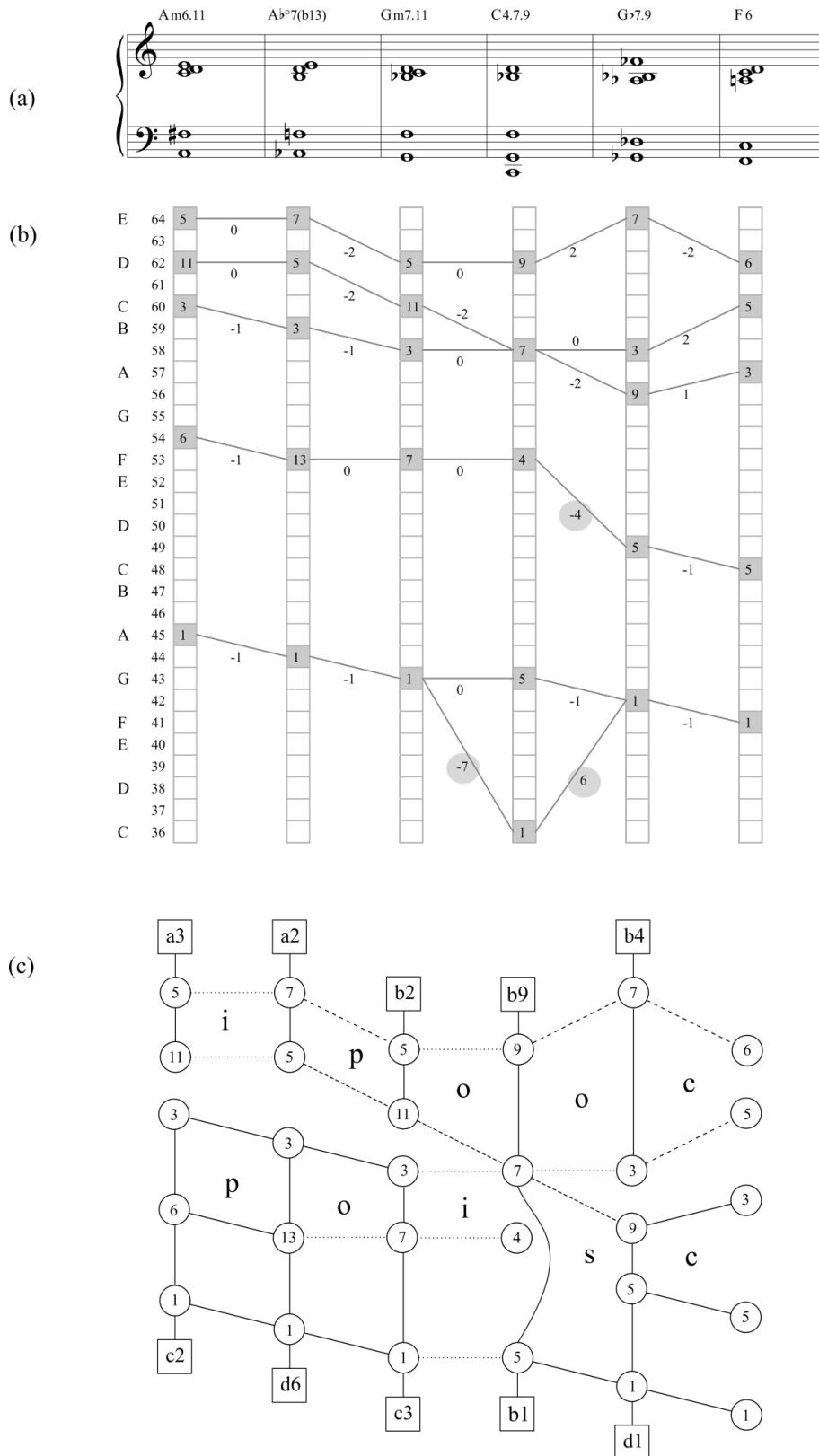
Observe how the texture of five parsimonious voices (segmented into 2+3 blocks) is almost entirely maintained along the passage. Only the fourth binary relation it is reduced to a pair of two-voice blocks, but a divergent connection brings then back a fifth voice. Another relevant aspect is the presence of a chromatic-like descending trajectory in the bass, a landmark of Jobim’s music (recall Freeman’s words in the introduction). In contrast, the remaining voices behavior in a more “erratic” manner, which gives to the excerpt a rich picture in terms of relative movement between voices: all five types (identity, parallel, similar, oblique, and contrary) are present. Observe also how the pairs “low/treble” movements differ at each binary relation, with the exception of the last one, a double contrary motion (i.e., inside each block), with is somewhat consistent with the idea of harmonic closure at this point of the phrase.

---

<sup>33</sup> The original score of “Corcovado” (“Quiet Nights” in the English title) can be accessed at the link:

<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/10402/corcovado.pdf?sequence=1>.





**Figure 17:** Analysis of "Corcovado" (mm.1–6): (a) harmonic reduction; (b) voice-linking (non-parsimonious intervals are circled); (c) c-PVL network (letters i, p, s, o, and c indicate relative movements between voices).

## 5.2 Samba de Uma Nota Só / Inútil Paisagem

Harmonic connections with pure c-PVLs (i.e., formed exclusively by parsimonious movements between voices) are not rare in Jobim's music. Figure 18 and Figure 19 depict the opening phrases of two well-known songs: "Samba de Uma Nota Só" (Jobim & Newton Mendonça) and "Inútil Paisagem" (Jobim & Aloysio de Oliveira).<sup>34</sup> These passages are based on two similar compositional strategies, considering the relationship between their respective reduced melodies (represented by the topmost voices in the examples) and bass lines, which once again descend chromatically in both cases. Whereas in "Samba de Uma Nota Só" the melody is intentionally maintained perfectly static (picturing the "unique note" D mentioned in the title and lyrics),<sup>35</sup> the melodic line of "Inútil Paisagem" mirrors the bass, describing a chromatic ascending trajectory.<sup>36</sup> The characteristic harmonic parallelism of both passages is evidenced not only by maintenance of functional labels of the notes, but also by the prominence of type p (parallel) of relative movements inside the individual blocks. Observe especially how sevenths follow other sevenths, in opposition of what occurs in normative situations, when seventh chords are chained by root movement of fifth.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> The pdf score of "Samba de Uma Nota Só" ("One-Note Samba" in the English title) can be downloaded at the link:

<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4926/samba%20de%20uma%20nota%20so.pdf?sequence=2>. For "Inútil Paisagem" ("If You Never Come To Me") access:

<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4824/inutil%20paisagem.pdf?sequence=2>.

<sup>35</sup> For a detailed study about the remarkable implications of the lyrics of this song on several aspects of its music structure, see Almada (2009).

<sup>36</sup> This sort of contrapuntal opposition of chromatic voices is described by Robert Gauldin 2004 as a *chromatic wedge progression*. It can be directly connected with Leonard Meyer's (1989) concept of *divergent wedge*, associated with a commonly used constructive procedure by Romantic composers, as well as with the basic notion of *omnibus progression* (Yellin 1998; Rockwell 2009).

<sup>37</sup> Which provokes guide-tone lines alternating sevenths and thirds, as exemplified in Figure 13a. As mentioned in section 1, Smither 2019 addresses systematically this specific line adopting a transformational approach.

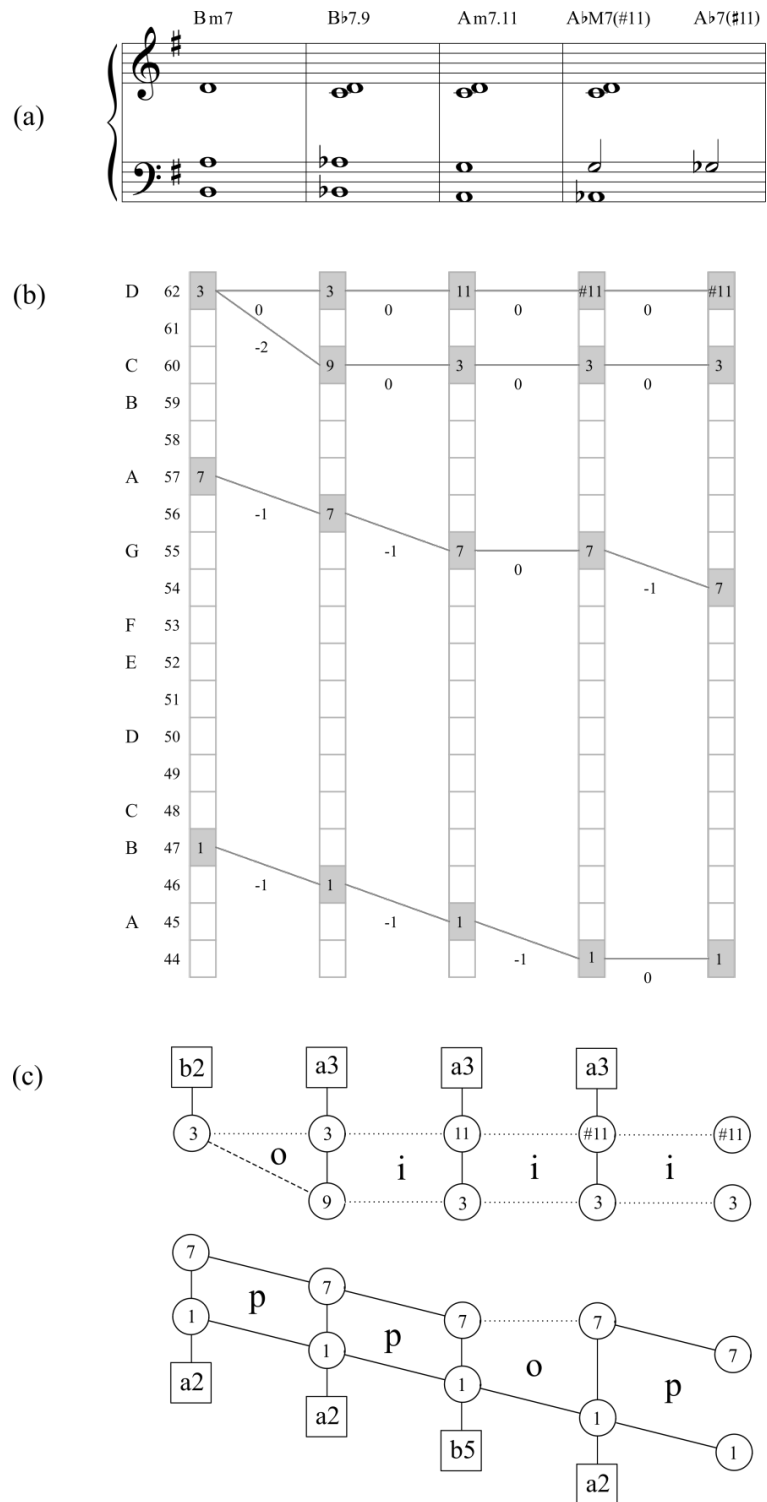


Figure 18: "Samba de Uma Nota Só" (mm. 1-4): (a) harmonic reduction; (b) voice-linking; (c) c-PVL network.

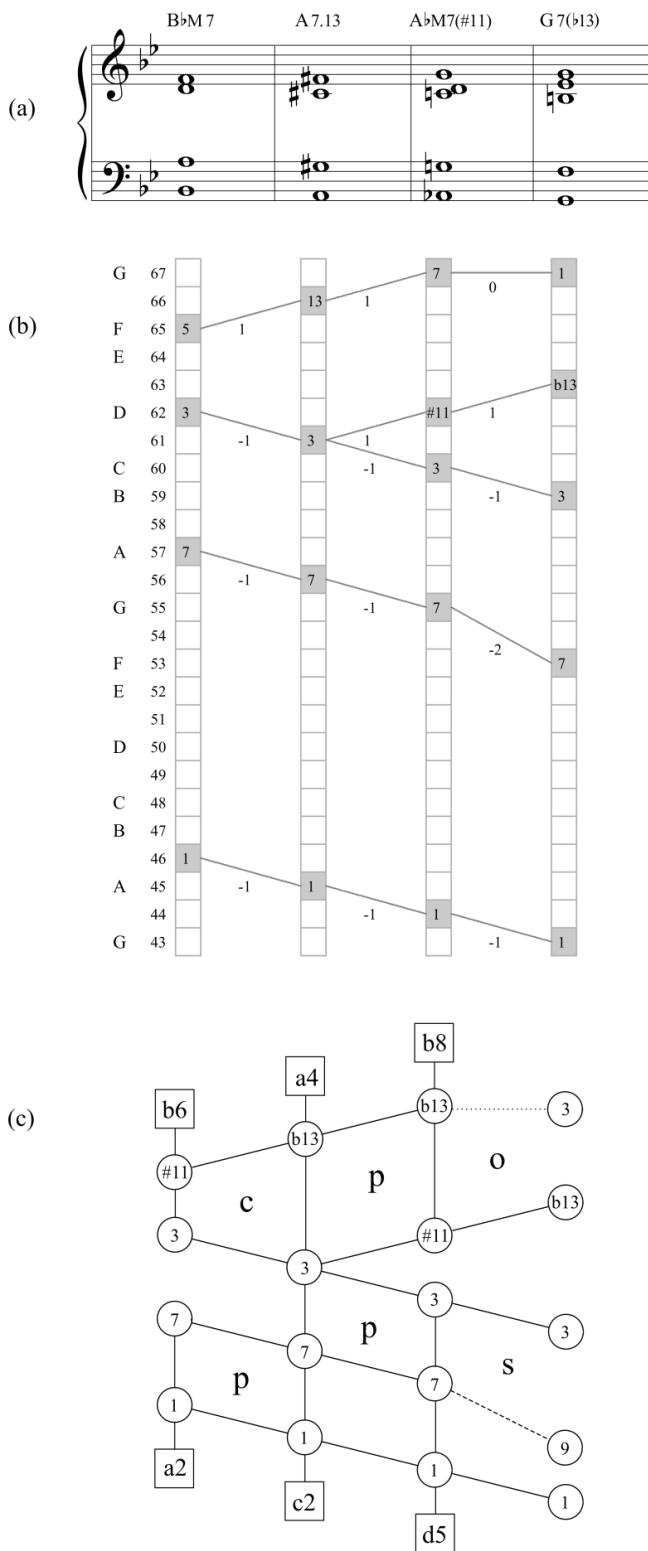
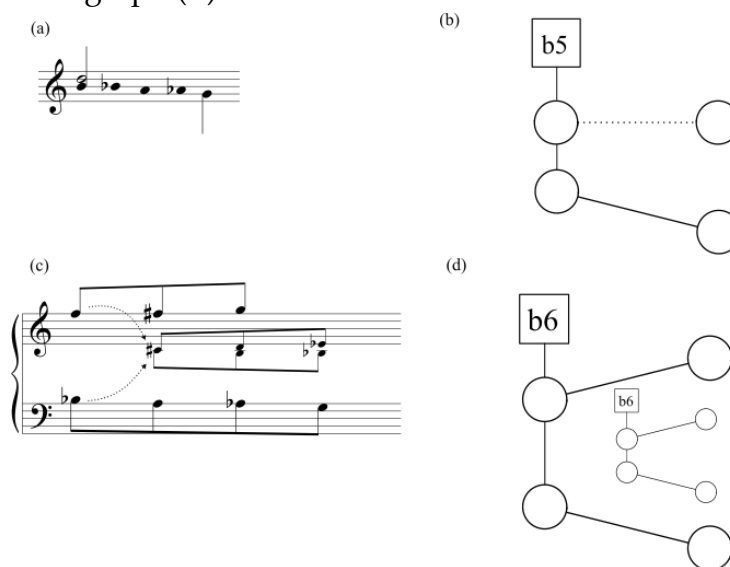


Figure 19: "Inútil Paisagem" (mm. 1-4): (a) harmonic reduction; (b) voice-linking; (c) c-PVL network.

From the examination of these two short, but very peculiar passages in respect of the behavior of their component voices arises a new possibility for extending the analysis beyond, by considering also PVL reductions.<sup>38</sup> Under this new perspective, quite similarly to conventional Schenkerian analysis, high-level and more structural voice-leading representations can be obtained by eliminating or collapsing/grouping non-essential melodic connections from a given “middleground” context.<sup>39</sup> Figure 20.a-b proposes an interpretation for the “Samba” as an underlying long-range oblique motion (class member b5) between the static top voice and the chromatic bass.<sup>40</sup> A more complex situation takes place in “Inútil Paisagem”: as shown in (c), the divergent wedge involving the melody and the bass line is replicated from the second chord on in two internal voices, as a sort of canon. This fractal-like organization is perfectly captured in the high-level PVL graph (d).



**Figure 20:** High-level PVL analysis of “Samba de Uma Nota Só” (a-b) and “Inútil Paisagem” (c-d).

<sup>38</sup> Since it involves deeper and still more abstract prospection of voicing paths, the new analysis addresses PVL configurations, rather than superficial c-PVLs.

<sup>39</sup> In this sense, eventual adjustments of register can be adopted aiming at more concise and simpler visualization.

<sup>40</sup> As suggested in the Schenkerian graph (a), the interaction of melody and bass can be seen as an unfolding of a G major triad, I of the key. Interestingly, this chord is not physically present in the progression (see harmony of Figure 18). Its first occurrence takes place only at the closure of first part (m.16).

### 5.3 Eu Te Amo / Chovendo na Roseira

The next two examples bring to discussion more lengthy chromatic descending lines.<sup>41</sup> In the first case (Figure 21), corresponding to the initial phrase of “Eu Te Amo” (Jobim & Chico Buarque de Hollanda),<sup>42</sup> the long minor-sixth descent performed almost entirely in parallel tenths by the bottom and top voices has clearly an expressive motivation, connoting despair, disorientation, and deep sadness (the lyrics describe an intense suffering of a man who has just been abandoned by his lover). The distribution of voices is mostly organized as a pair of two-voice blocks, intercalated with three occurrences of (0,1) PVLs. The entrance of the third chord (BM7(#5)) coincides with a sudden increase of cardinality (three to five linkages), due to two divergent movements in the “soprano” and “tenor”. The global sorrowful descending of chordal roots and thirds is adorned by contrary and oblique motions of the other voices in local moments, bringing some asymmetry (and interest) to the whole, diluting the overall impression of pure parallelism. This is reflected by the distribution of the five relative types: i (two occurrences), p (also two), s (four), o (three), and c (four).

In the third section of “Chovendo na Roseira” (Figure 22)<sup>43</sup> the chromatic descent develops internally, flanked by completely static top and bottom voices, permuting the arrangement of fixed and moving voices from “Samba de Uma Nota Só”. While this basic organization is not so clear in the pitch-column graph (b), the c-PVL network evidences the chromatic line as a unique stream (see the suggested “bridge” indicated by the sign \* connecting the two portions of the line). In contrast with “Eu Te Amo”, PVLs are not so diversified in terms the relative-movement types. Parallel and oblique movements dominate the texture.

---

<sup>41</sup> Contrary to the previous examples, the melodic lines of the next ones do not integrate the voicings.

<sup>42</sup> For the score, access:

<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4806/eu%20te%20amo.pdf?sequence=2>.

<sup>43</sup> Entitled as “Double Rainbow” in the English version. For the score, access:

<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4770/chovendo%20na%20roseira.pdf?sequence=2>.

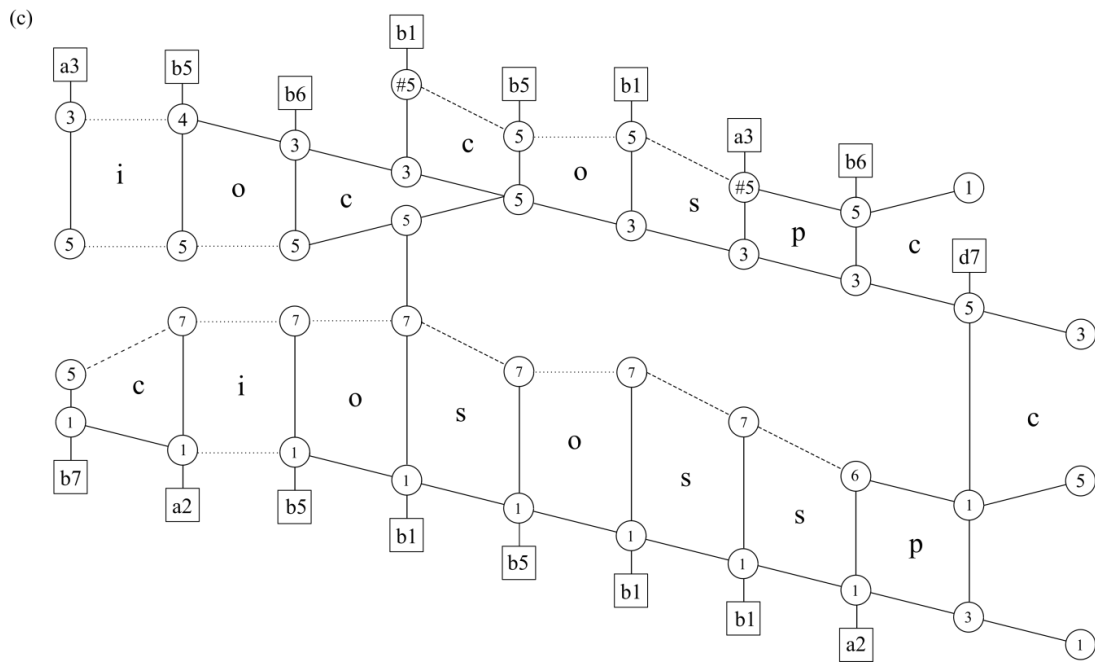
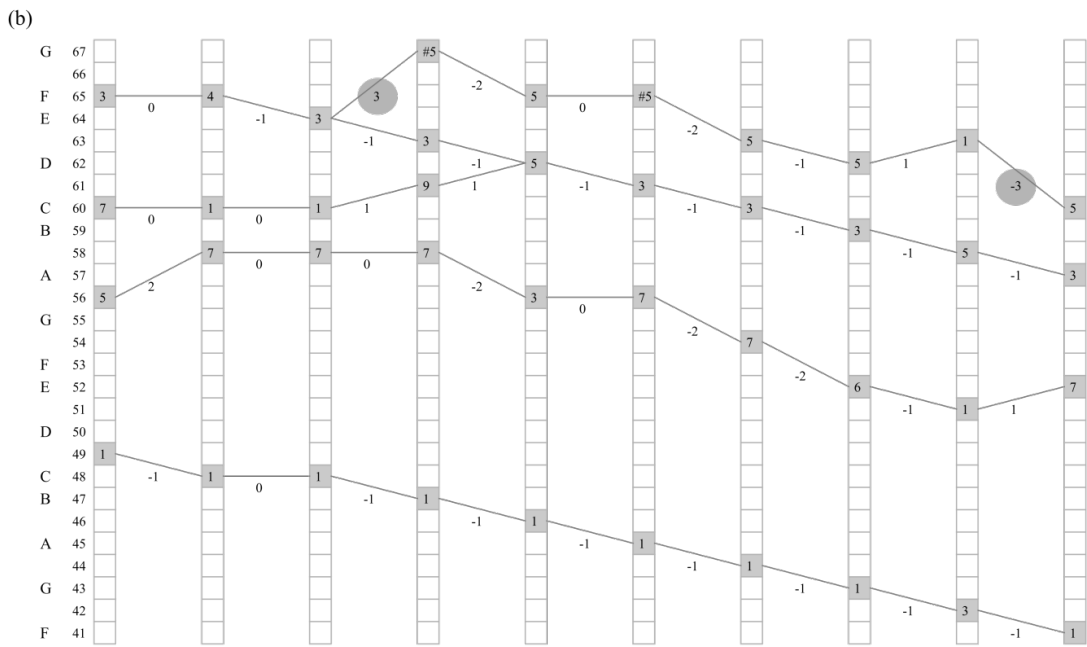
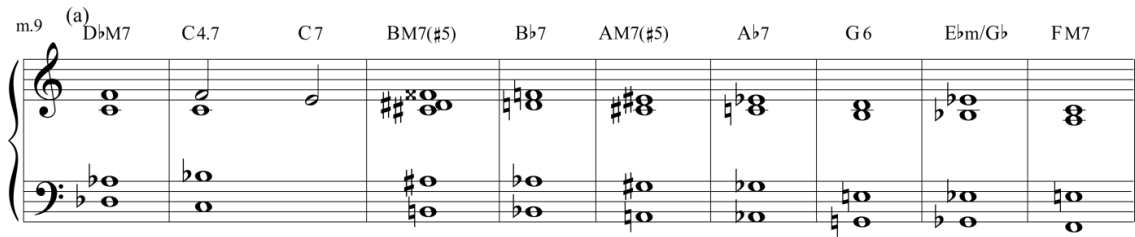


Figure 21: “Eu Te Amo” (mm. 9-17): (a) harmonic reduction; (b) voice-linking; (c) c-PVL network.

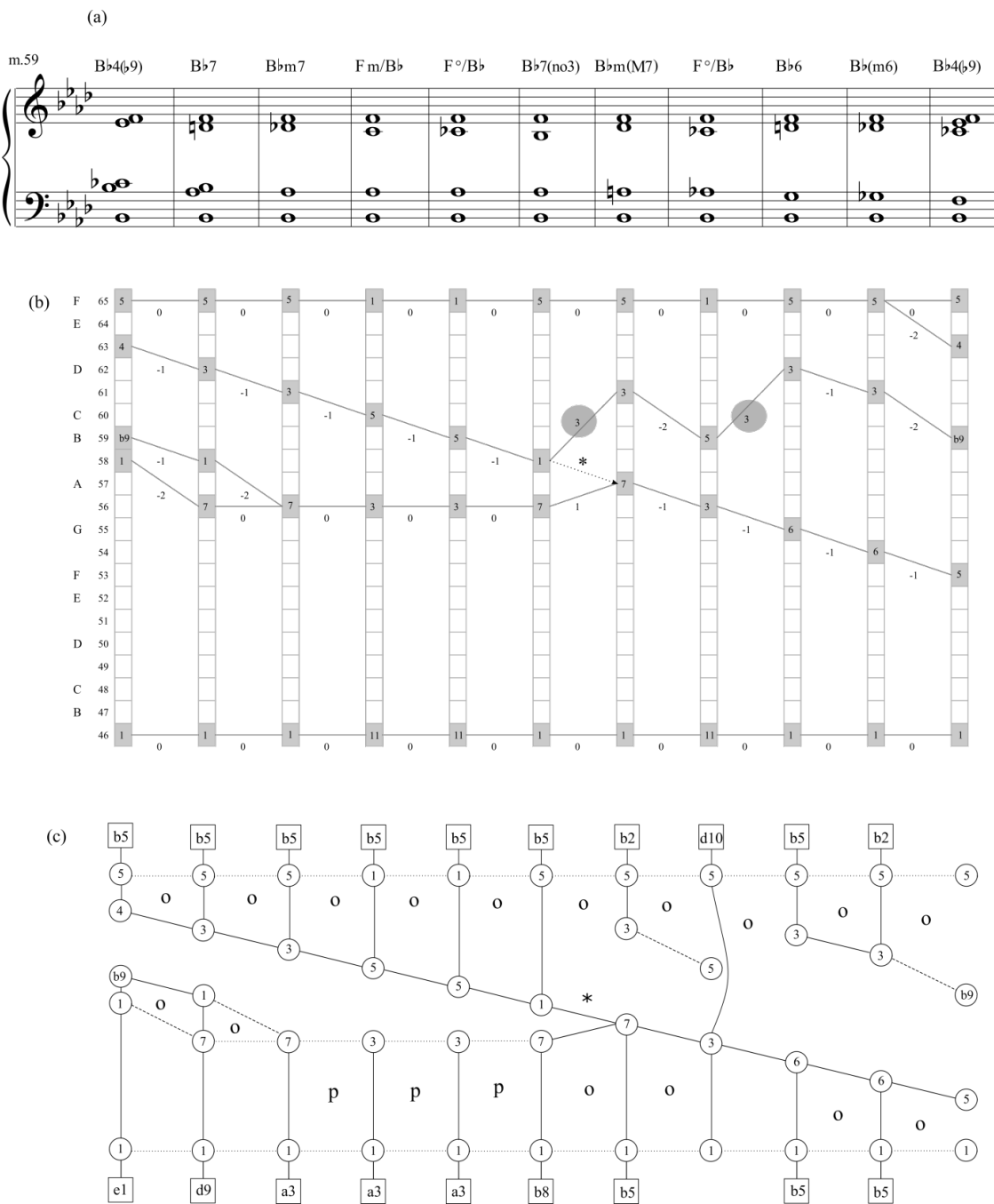


Figure 22: “Chovendo na Roseira” (mm. 59–69): voice-linking pitch graph (above) and c-PVL network (below).



This picture is reflected in deeper voice-leading organization. Figure 23.a depicts a Schenkerian-like interpretation of the passage, including the two pitches ( $F \cong$  and  $E \cong$ ) that lack for the completion of descending chromatic octave (both were omitted in Figure 22 for a question of space). Considering PVL's realm, a first reduction (b) defines high-level block d10 as possible descriptor for the passage. A further reduction (c) makes both stationary voices to merge into a unique stream, resulting into a basic b5 PVL, an essential synthesis of the passage (not casually, b5 is the most recurrent two-voice block in the excerpt).

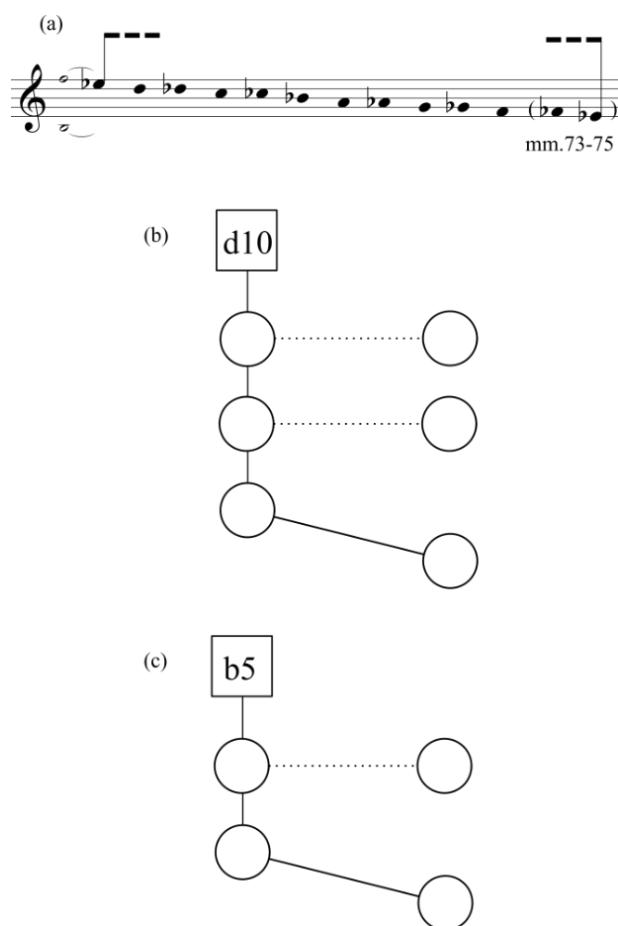


Figure 23: High-level PVL analysis of "Chovendo na Roseira".

## 5.4 Discussion

Although five short excerpts correspond obviously to a much reduced sample (and, therefore, inadequate in strict terms) for providing a comprehensive and consistent portrait of what we could call the “Jobinian voice leading”, some information they convey points out to characteristic procedures, to be confirmed (or not) in further investigation, and probably generalized. Initially, let us consider the distribution of the intervallic linkage movements in the passages, informed by the pitch-column graphs (see

Table 5).

		parsimonious					non-parsimonious
		-2	-1	0	+1	+2	
“Corcovado”	Σ	5	8	8	1	2	3
	%	18.5	29.6	29.6	3.7	7.4	11.1
“Samba de Uma Nota Só”	Σ	1	6	9	0	0	0
	%	6.3	37.5	56.2	0.0	0.0	0.0
“Inútil Paisagem”	Σ	1	8	1	4	0	0
	%	7.1	57.2	7.1	28.6	0.0	0.0
“Eu Te Amo”	Σ	5	18	7	4	1	2
	%	13.5	48.6	18.9	10.8	2.7	5.4
“Chovendo na Roseira”	Σ	5	11	24	1	0	2
	%	11.6	25.9	55.8	2.3	0.0	4.7
total	Σ	17	51	49	10	3	7
	%	12.4	<b>37.2</b>	35.8	7.3	2.2	5.1

**Table 5:** Comparison of the five analyses in respect to occurrence of parsimonious intervals.

Five especially meaningful considerations can be extracted from the examination of these numbers:

- (a) Almost 95% of the connections are parsimonious;
- (b) Minimal disturbance (0 and  $\pm 1$  semitone) corresponds to 80.3% of the cases;
- (c) Descending semitone is approximately five times more common than its ascending counterpart;<sup>44</sup>

<sup>44</sup> This is consistent with the phenomenon described by David Huron as *step declination*, namely the tendency of small melodic intervals to descend instead of ascending (Huron 2006, p. 75-77).

- (d) A similar asymmetrical relation is observed between descending and ascending motions, considering together whole-tone and semitone steps: 49.6% vs. 9.5%;
- (e) More than one third of the parsimonious linkages connect common tones.

Now concerning high-level organization,

Table 6 disposes the PVLs detected in the five analyses. Type b5 was largely the most used, with more than one fourth of the total. Taken together the member classes, oblique motion correspond to 41.1% of the cases.

	member	$\Gamma$	movement	recurrence	%
(1,0)	a2	<02000>	p	6	10.7
	a3	<00200>	i	9	16.1
	a4	<00020>	p	1	1.8
	b1	<11000>	s	6	10.7
	b2	<10100>	o	1	1.8
	<b>b5</b>	<01100>	o	<b>15</b>	<b>26.8</b>
	b6	<01010>	c	3	5.4
	b7	<01001>	c	1	1.8
	b8	<00110>	o	2	3.6
	b9	<00101>	o	1	1.8
(0,1)	c2	<03000>	p	2	3.6
	c3	<00300>	i	1	1.8
	d1	<21000>	s	1	1.8
	d5	<12000>	s	1	1.8
	d6	<02100>	o	1	1.8
	d7	<02010>	c	1	1.8
	d9	<10200>	o	1	1.8
	d10	<01200>	o	1	1.8
	e1	<11100>	o	1	1.8

**Table 6:** PVL member classes employed in the five analyses, considering labels, parsimonious vectors, type of relative movement, and recurrence (absolute numbers and percentages).

As a matter of fact, abstracted from the context of the Jobinian sample, b5 can be considered as the most optimal PVL, taking into account its inherent voice-leading efficiency, since it produces minimal dislocation (just one

semitone) in the "right" direction, i.e., downwards.<sup>45</sup> Type b5 can be directly connected to seven other member classes (the two-voice a2, a3, b2, and b6, and the three-voice d6, d10, and e7), sharing with them the property of minimal disturbance, through two types of transformational "parsimonious" relations, as suggested in Figure 25: (a) "offset" (O), by changing of just one internal movement and keeping cardinality (relation denoted by the gray curved lines),<sup>46</sup> or (b) "addition" (A), denoted by straight black lines, by including a minimal-parsimonious linkage (0, +1 or -1), in this case transforming b5 into one of three related (0,1) blocks.<sup>47</sup> Observe also that other of (1,0) "derived" versions of b5 are A-related to the three-voice PVLs: it is the case of b6→e7, a2→e7 and a3→d10 (the indication of these relations were omitted only for the sake of visual clarity). This graph (let us call it a *PVL-lattice*) congregates the closest relations of a given PVL member class (called the *nucleus*). As a hypothesis to be explored, the PVLs that form this b5-lattice are largely preferred in Jobim's practice (and, by extension, in other co-related contexts). This assumption can be initially supported by the findings of the present analysis. Back to Table 6, PVLs that integrate the lattice centered on b5 (shaded in background) represent, taken together, 64.4% of the occurrences.

---

<sup>45</sup> Although still more economic (zero semitones) if compared to b5, the identity PVL a3 "fails" for not producing any melodic dislocation. Indeed, this class can be considered as an auxiliary block, having not an autonomous existence, but being frequently combined with other ones, as observed in the analyses.

<sup>46</sup> Superscripts indicate direction: clockwise (–) or counterclockwise (+).

<sup>47</sup> These operations can also be applied in reverse direction (for example, transforming b6 into b5).

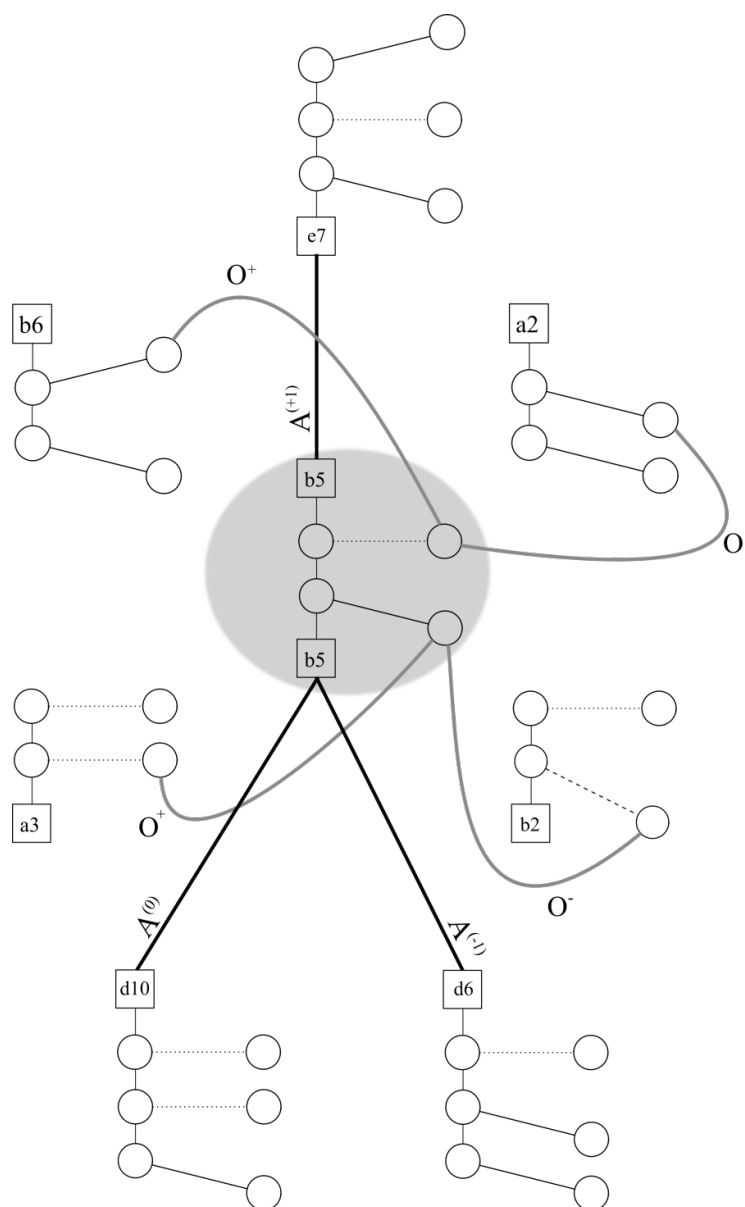


Figure 24: PVL- lattice referred to nucleus b5: gray lines denote operation “rotation” (R), and straight black lines “addition” (A).

## 6. Concluding remarks

This article introduced an original theory related to voice leading addressed to jazz, bossa, and co-related musical genres and subgenres. A number of concepts and typologies provided the necessary means for the formalization of a system of classes of parsimonious voice leading, or PVLs. Their contextual realization (c-PVLs) refines this theoretical framework and opens a number of practical applications, briefly envisaged with the examination of consecutive

dominant formulas, and with the analysis of five short excerpts of Antônio Carlos (Tom) Jobim's songs.

Considering the latter application, even not being a sufficiently large sample to be taken as statistically representative of Jobim's harmonic modus operandi, the selected passages present some distinctive elements that were detected in the analysis: (1) descending chromatic lines (when in the bass, the rare usage of inversions imply chordal parallelism, one remarkable characteristic of Jobim's harmony); (2) parsimonious relations as rule in the melodic connections of the chordal voices, enhanced by use of harmonic extensions (eventually altered); (3) semitone oblique motion as ideal relation between melodic streams. In this respect, PVL b5, as above discussed, occupies probably a central position, as an essential building block for voice organization, since it not only promotes minimal-disturbance motion, but also favors "tectonic" (i.e., non-simultaneous) dislocation, resulting into very smooth and subtle melodic movement inside the harmonic progressions.

Certainly these characteristics are not exclusive of Jobim's palette, even though they probably integrate his music with unique intensity. In fact, such procedures are shared by other composers that inhabit the same broad aesthetical universe, which turns the theoretical-methodological framework here described suitable for further expansion and generalization. As a necessary step in this direction, future studies will properly extend the analytical investigation to different (and larger) corpora of pieces, searching to confirm or refute the present findings and conjectures. In this avenue to be explored, the use of the quantitative models applied in the last section of the article seems to be an adequate strategy.

Some new ideas open additional, attractive possibilities for related theoretical-analytical development. One of these is the concept of *voice-leading archetypes*, briefly introduced in Figure 13. Besides consecutive dominants, other recurrent harmonic formulas (like the characteristic "two-five" pattern) and their multitude of variants can be examined according to their potentialities for optimization of voice-leading efficiency. The modeling of these formulas is currently part of an ongoing project, revealing some very interesting c-PVL lineage-like patterns.

Another possible research path, as mentioned elsewhere, concerns a process of formalization based on group theory, focused on the symmetrical and transformational relations between PVLs. The systematical exploration of the parsimonious affinities between the classes (just initiated in the PVL-lattice graph of Figure 23) is certainly a very promising perspective for this theory.

## References

1. Almada, Carlos. Samba de uma nota só: elementos musicais a serviço da expressão poética. In: Encontro Nacional da ANPPOM, 19. Curitiba. *Anais ...* Curitiba: UFPR, 2009, p. 703–706.
2. \_\_\_\_\_. *A Theory for Chord-Type Genera* (in preparation).
3. Bernard, Jonathan. 1994. Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti. *Music Analysis*, v.13, n.2/3, p. 227–253.
4. Callender, Clifton. 1998. Voice-Leading Parsimony in the Music of Alexander Scriabin. *Journal of Music Theory*, v. 42, n.2, p. 219–233.
5. Callender, Clifton; Quinn, Iann; Tymoczko, Dmitri. 2008. Generalized Voice Leading Spaces. *Science*, v. 320, p. 346–48.
6. Capuzzo, Guy. 2004. Neo-Riemannian Theory and the Analysis of Pop-Rock Music. *Music Theory Spectrum*, v. 26, n. 2, p. 177–99.
7. Cheung, Hon Ki. 2018. A Study of Inter-Cardinality Voice Leading Using Voice-leading Zones and the Extended 4-Cube Trio. *Gamut*, v. 8, n. 1. Available in: <https://trace.tennessee.edu/gamut/vol8/iss1/8/>
8. Cohn, Richard .1997. Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and their 'Tonnetz' Representations. *Journal of Music Theory*, v. 41, n. 1, p. 1–66.
9. \_\_\_\_\_. 1998. Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. *Journal of Music Theory*, v. 42, n. 2, p. 167–80.
10. \_\_\_\_\_. 2012. *Audacious Euphony: Chromaticism and the Triad's Second Nature*. Oxford University Press.
11. Douthett, Jack; Steinbach, Peter. 1998. Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition. *Journal of Music Theory*, v. 42, n. 2, p. 241–63.
12. Dowling, Jay. 1978. Scales and Contour: Two Components of a Theory of Memory for Melodies". *Psychological Review*, v. 85, n. 4, p. 341–354.

13. Freeman, Peter. 2019. *The Music of Antônio Carlos Jobim*. Chicago: Intellect.
14. Gauldin, Robert. 2004. The Theory and Practice of Chromatic Wedge Progressions in Romantic Music. *Music Theory Spectrum*, v. 26, n. 1, p. 1–22.
15. Gentil-Nunes, Pauxy. 2018. Nestings and Intersections Between Partitional Complexes. *MusMat*, v.2, n.1, p. 93–108.
16. Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: The MIT Press.
17. \_\_\_\_\_. 2016. *Voice Leading: The Science Behind a Musical Art*. Cambridge: The MIT Press.
18. Jobim, Tom. 2006. *Cancioneiro Jobim: Obras escolhidas (5 vol.)*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Carlos Jobim: Rio de Janeiro. Score.
19. Lerdahl, Fred; Jackendoff, Ray. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The MIT Press.
20. Levine, Mark. 1989. *The Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music.
21. Lewin, David. 1987. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.
22. Lipscomb, Scott. 1996. The Cognitive Organization of Musical Sound. In *Handbook of Music Psychology* (2. ed). San Antonio: IMR Press, p. 133–75.
23. Lundberg, Justin. 2012. *A Theory of Voice-leading Sets for Post-tonal Music*. PhD diss., Eastman School of Music, University of Rochester.
24. Meyer, Leonard. 1989. *Style and Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
25. Morris, Robert. 1987. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. New Haven: Yale University Press.
26. Morris, Robert. 1988. Voice-Leading Spaces. *Music Theory Spectrum*, v. 20, n. 2, p. 175–208.
27. Piston, Walter. 1987. *Harmony*. New York: Norton.
28. Rings, Steve. 2011. *Tonality and Transformation*. Oxford: Oxford University Press.
29. Rockwell, Joti. 2009. Birdcage Flights: A Perspective on Inter-Cardinality Voice Leading. *Music Theory Online*, v. 15, n. 5.
30. Santa, Matthew. 2003. Nonatonic Progressions in the Music of John Coltrane. *Annual Review of Jazz Studies*. Arts Premium Collection, p. 13–26.



31. Smither, Sean. 2019. Guide-Tone Space: Navigating Voice-Leading Syntax in Tonal Jazz. *Music Theory Online*, v. 25, n. 2.
32. Straus, Joseph. 2014. Total Voice Leading. *Music Theory Online* v. 20, n. 2.
33. Tymoczko, Dmitri. 2011. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford: Oxford University Press.
34. \_\_\_\_\_. 2018. Iterable Voice-Leading Schemas. *MusMat: Brazilian Journal of Music and Mathematic*, v. 2, n.1, p. 109–13.
35. Yellin, Victor. 1998. *The Omnibus Idea*. Warren: Harmonic Park Press.

## **A Conversation with Robert Hatten about *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music***

**Robert Hatten**  
**Maria Lúcia Machado Pascoal**  
**Cristina Capparelli Gerling**  
**Flavio Santos Pereira**  
**Diósnio Machado Neto**  
**Guilherme Sauerbronn de Barros**  
**Paulo de Tarso Salles**

**Abstract:** From August to October 2020, the Brazilian Society for Music Theory and Analysis (TeMA) held a series of five online meetings, each featuring a well-established theorist who presented one of his/her recent publications. Following the guest speaker's presentation, a discussion session ensued, featuring guests from TeMA. On August 20th, TeMA received Robert Hatten to open the series, who was invited to talk about his most recent book: *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music* (2018). Six guests from TeMA joined Hatten for the discussion session: Maria Lúcia Machado Pascoal, Cristina Capparelli Gerling, Flavio Santos Pereira, Diósnio Machado Neto, Guilherme Sauerbronn de Barros, and Paulo de Tarso Salles. Aiming at bringing Hatten's presentation and the lively ensuing discussion to a wider audience, this essay presents an edited transcription of this meeting.<sup>1</sup>

**Keywords:** Agency. Virtualizing. Embodying. Fictionalizing. Interiorizing.

### **1. Robert Hatten's opening remarks**

Thank you for the kind invitation to share my ideas with you this afternoon. It is fitting that my presentation on virtual agency should be delivered through this virtual medium, but the way in which I have theorized virtual agency has more to do with what happens in the mind of a listener, as staged by a composer, than with the virtuality of a medium of communication such as

---

<sup>1</sup> The video recording of this meeting is available at <https://www.youtube.com/watch?v=maKOPQsyRYQ&t=1s>.



Zoom, in which I am nevertheless actually present to your eyes and ears in real time. In music, what makes our experience of agency “virtual” is that it involves the attribution of energy and intention to an otherwise non-existent entity.

There are several ways in which we as listeners infer agency. First, we hear the movement of tones—itsself an inference from mere succession to the energy that links sounds as performed—and as occurring in a virtual environment with properties analogous to our physical environment. We sense the weight of gravity toward a tonal platform, such as the tonic, and the energy it takes to ascend against that gravity. And the experience of meter is like a constantly refreshed environment in which downbeats and upbeats correlate with our physical sense of down and up. Listening to tonal movement within the constraints of a virtual gravitational field already suggests an analogy with human movement. And human gestures can be transduced by performers when they energetically connect otherwise isolated pitches, creating the dynamic shapes that we associate not only with movement, but the affective character of that movement, as gesture. Successive movements in tonal music may imply goals that can be either immediately realized or indefinitely postponed, or even frustrated altogether. Contrasting movements can suggest competing sources, and hence analogues with dialogue or conflict, leading to dramatic trajectories. Finally, embodied movements can also be sensed as the movements of thoughts and feelings; they can in this sense become “enminded.”

What I have just described can be theorized in terms of four transformative inferences:

1. **Virtualizing:** when we hear movement as action, we infer a **virtual actant**, that unspecified source of energy capable of producing the energy we hear.
2. **Embodying:** when we hear characteristic gestures and intentional movement, it is possible to infer a **virtual (human) agent** possessing those characteristics and intentions.
3. **Fictionalizing:** when we hear one or more agents interacting or pursuing goals, especially if overcoming obstacles, we are likely to hear virtual agents as **virtual actors** with roles in a fictional drama.
4. **Interiorizing:** when we move from embodiment to “enmindment,” as characterized by the internalizing of movements, energies, actions, gestures, intentions, and even dramatic roles, we can infer **virtual subjectivity**, as a kind of ongoing consciousness involving the development of “feelingful

thought,” or engaging “passions of the mind” (two locutions that can help us avoid the unfortunate dichotomy of emotion and reason in Western thought). Characteristic cues for interiorization, as implying virtual subjectivity, include rhetorical gestures, which can suggest shifts in level of discourse; or fermatas and rests, which afford time for reflection.

Some qualifications may be helpful at this point:

1. These stages may be theorized as progressive, but I am not claiming that listeners necessarily go through each stage systematically in their aural cognition, or consciously in their attempt to interpret musical meaning. I would suspect that many of these inferences are so automatic as to be unnoticed or unremarkable. And since competency in a musical style is historical, learned, and aesthetic, it would be difficult to empirically test these claims without introducing bias in the experiment.
2. Historically, some musical styles may not support certain levels of agency. Aesthetically, some music, especially in a lyrical as opposed to dramatic mode, may not give rise to virtual actors in a fictionalized story or narrative. Culturally, these stages are not necessarily universal, and they may be fused into fewer stages. For example, some cultures may not distinguish embodiment from enmindment since they do not experience a body/mind separation. Viewing Western music history through an agential lens, however, helps one construct a history of the progressive compositional staging of virtual agential effects. In effect, rather than constructing a history of abstract forms and structures, one might focus on reconstructing the expressive and agential motivations for innovations in form and structure.
3. Philosophically, breaking agency into these different inferences can counter the arguments against a more simplistic notion of a persona. The theory helps clarify just how much is being claimed, with reference to musical evidence.
4. Complicating this view of virtual agency is the obvious issue of actual agency: real composers, performers, and listeners, all of whom engage in some way with the virtualized agencies and subjectivities that are possible to infer from the music. In later chapters of the book I address some of these issues, introducing **performative agency** as the stance taken by an actual performer to the virtual agencies that may be inferred and projected—and when significant projection of the performer’s agency may or may not be most appropriate.

5. Finally, shifts in level of discourse, along with compositional frames, offer cues for **narrative agency**, which it is possible to stage as part of the musical discourse. However, performers also assume a degree of narrative agency in their personalized projection of virtual/fictive musical stories, and composers may assume a degree of narrative agency in their manipulation of listeners' interpretations of, e.g., characters in an opera.
6. For the most part, I have constructed this theory to accommodate non-texted instrumental works in the Western tonal tradition, but in the book I also include examples from song and opera literature, and from pre- and post-tonal repertoires, to give an indication of its practical extensions. The theory could be adapted to serve other repertoires, as well.

Having provided a brief overview of the theory, I would like to explore some musical examples with you. The first example, as you may recall, is the first one in the book, Beethoven's piano sonata in F major, Op. 10 no. 2/i (see Ex. 1a). As you can see, mm. 1–4 are composed by Beethoven. I decided to try out a typical eight-bar sentence construction by taking those opening motives of what I would call the presentation phase and accelerating them—starting in m. 5 and increasing the surface rhythm to create a true continuation structure, then moving in mm. 7–8 to a clear cadence. In this case, a half cadence so that the whole sentence structure is like an antecedent of an implied sixteen-bar compound period.

As far as agency, I wanted to use this example to develop from my theories of types of gesture: spontaneous gesture (opening two chords), rhetorical gesture (when you have a rest that interrupts the otherwise unmarked flow of the discourse), dialogical gestures (where the triplet turn figure provides a kind of dialogical answering to the first gesture), and even the hierarchization of gestures (because you have the first double gesture on the tonic answered by the same double gesture on the dominant— $V^{\frac{6}{5}}$ ).

So, if we go to the next example, this is what Beethoven actually wrote (see Ex. 1b). You could see his continuation is not at all what I suggested with my own. My composed continuation suggested that the first four measures were in some ways a *buffa* kind of topical gesturing—very light-hearted, playful—and I continued with taking that gestural play over the top, as it were, in the continuation towards the climax of sheer hilarity, if you will. Beethoven swirls in another direction.

**Allegro.**

**Example 1a:** Beethoven, Piano Sonata in F Major, Op. 10, no. 2, i (mm. 1-4 as composed by Beethoven; mm. 5-8 recomposed as continuation and cadence of a typical eight-bar *sentence* phrase structure).<sup>2</sup>

presentation (mm. 1 - 4)                      continuation  
(mm. 5 - 8 + exten.)

**Allegro.**

cadence (mm. 10<sup>2</sup> - 12<sup>1</sup>)

**Example 1b:** Beethoven, Piano Sonata in F Major, Op. 10, no. 2/i: main theme (mm. 1–12) as composed by Beethoven.

<sup>2</sup> All the musical examples included in this transcription were exhibited during TeMA's online meeting on August 20<sup>th</sup>, 2020.

If we look at this in terms of agency, we can certainly say that each gesture implies an actant. It is an action that implies an unspecified actant, simply that which acts. But, very quickly, we begin to move to the next level which is that of a notion of a human agent because as you would perform that very first gesture it already has so much affective character and suggests a human gesture, not just any unwitting action—a human gesture with some sort of intentionality. And perhaps, as we will see, that gesture might suggest something interrogative, as though you were asking a question: isn't this really this? or that really that? and then moving on from that point. Then, we have taken what could have been two opposing actors. The first two chords and the triplet turn as being in dialogue might have suggested two opposing virtual actors. But see how quickly we want to absorb those actors into a singular agency and perhaps even a singular subjectivity. In other words, a flow of consciousness in which everything comes together in that flow of conscious expressiveness.

What happens at m. 5 (where I have marked continuation) is a radical change of texture and of continuity, in spite of the connecting link of structural pitches (C in m. 1, B $\flat$  in m. 3, and A in m. 5). There is clearly a Schenkerian, if you will, sense of voice-leading continuity that connects these two. And, of course, the tonic in m. 5 completes the tonic prolongation of the first four bars, but everything else is radically different. We have a clear lyrical melody on top, a hymn-like accompaniment in the blocked chords (and all of this lyrically *legato*). Notice that the melody introduces syncopations, the kind of Mozart rubato, if you will, that helps project expressively this melody against the accompanying chords. And, it begins to move progressively until m. 7, where E $\flat$  in the bass suggests a reversal, a sudden turn towards the subdominant chord. At that point, we have reached a temporary climax on C to B $\flat$  in m. 8 above that  $\frac{6}{4}$  chord. Then, there's a rest.

Now, that is a great example of a rhetorical gesture. Rhetorical because unexpected the swirl towards the subdominant and with the rest we have a moment to absorb, to reflect upon that rhetorical gesture, and that is what leads us to a deeper level of subjectivity. That, in fact, is the staging of interiority through which we realize that perhaps this theme is not going to simply be so comical as I first suggested. Perhaps, we move towards a greater level or dimension of spiritual expressivity.

Well, if that is the case, then we might begin to rethink the opening four bars as perhaps a tentatively posed question for which m. 5 begins an answer. And, if we were to look at the recapitulation, we would discover that after a false recapitulation in D Major—in which we get all twelve bars of this theme—Beethoven then begins a retransition with the first gesture moving to ii of F major, the second gesture to  $V^7$  of F major, and then repetition echoing of that triplet gesture three more times clearly makes it sound like a question to which finally we get to F major for the recapitulation. We hear m. 5 as the beginning of the recapitulation and the answer to that question. So, already in m. 5, we can see that such a radical change of texture is in itself a rhetorical gesture. In the larger sense, that we are swirling from one kind of discourse to another and, in terms of sonata phrase structure or the phrase structure of the sentence (which is clearly expanded), we also have justification for this expansion because the continuation is going to begin an eight-bar hypermetric unit that will be supported by its use for the recapitulation. The eight-bar continuity across the rest to m. 8—going on to 9, 10, 11, and 12 to complete that eight bars—is made continuous by starting on the exact same chord, in the exact same position in m. 9, and leading further to a beautiful expressive climax in mm. 9 and 10. Alexandra Pierce (2007) would say this is a kind of cloud of climax. Not just one point, but the kind of climax field. That is all very expressive, almost a kind of fulfillment. So, that leads us onto cadential activity, beginning in the second half of m. 10, where we get the  $ii^6 V_4^{6-7} I$ , and we have completed a sentence structure, a complete sentence as phrase.

Now, this expansion is so radical, an unexpected shift towards the lyrical aspect, that it begins to suggest a sense of freedom. Freedom from the objectivity of decorum, the Gallant periodicity, if you will, of the opening presentation phase (notice I say phase instead of phrase because it is simply a tonic prolongation). That sense of freedom suggests a kind of emotion. Even though we don't know what exactly this piece is about—we don't have a program for it (Beethoven declined to provide when Czerny asked for poetic programs for his sonatas. He thought about it and basically declined because whatever his initial inspirations may have been, music exists for us to engage with, with our own subjectivities and to provide the situation that will make this sense of freedom towards something more ecstatic, perhaps something more spiritually profound, leading up into the higher register). Whatever that is, we can engage with it and



interpret it in numerable ways. The only thing that our hermeneutic—virtual, agential—analyses insist upon is that you will apply these understandings to something that follows the trajectory that mimes the curves and contours, the trajectory of the gestures and the virtual agential experiences of this passage. So, what can a performer add? Certainly, when I play this, I would like to play the first four bars rather perfunctorily although with a sly suggestion that maybe there is a hint of a question here for which already m. 5 could be a potential answer and then that premise will be realized by Beethoven, as he stages it in the recapitulation.

Let's move on to our next example. Here we have Mozart's slow movement from a late piano sonata, one in which, by the way, Mozart is already beginning to explore developing variation. When Mozart was on his death bed, he said "I'm just learning how to compose and now I have to die". I wonder if he could have meant that he was learning about ways to create even greater continuity and to promote an ongoing musical discourse by evolving from initial thematic material. Anyway, what I have given you here is not what Mozart wrote as the first four bars of the slow movement, but instead what a lesser composer might have. This notion of a prototype which we can often use to suggest the normative form of a phrase before it gets expanded (see Ex. 2a). We could also use it for the normative form of a phrase before it gets expressively enhanced and we will see how Mozart enhances it. But first we see that it starts out with a very simple merger of voices, simple neighboring, and then parallel thirds that is already a good example of *melos*, although I did not use this example for that purpose in the book. In m. 2, we drop diatonically to a typical subdominant ( $ii^6$  chord in this case), moving to  $V^6$  of  $V$ , and then on to the dominant structure of the third measure ( $V^4 - 7$ ) and on to tonic. Very simple.

Let's look at the next example and see what Mozart has done to make this music come alive (see Ex. 2b). As you can see, the drop in m. 2 is no longer the innocent diatonic drop, but a much more tragically inflected drop that might suggest an external agency that has caused a reaction on the part of the internal agent that we were following. But, if we begin to realize, in a theme you could already have a dramatic trajectory, just four bars to create a dramatic trajectory, then we see our protagonist, our auctorial virtual agent, recovering very quickly from that dissonant drop with that beautiful, expressive turn figure which we saw climatic in the Beethoven. (Turn figures in Mozart and Beethoven are

typically the most intimate and expressive of ornaments, and internalizing of ornaments as well.) Notice the turn figure is preceded by an anticipation and also a suspension. All three of these additions to our simple version above heighten its expressivity and make it more and more human and even subjectively internalized. Notice that this recovery is a very positive moment, so it gets the 4–3 suspension that we associate with the kind of *religioso* context as being spiritualizing. And then, having reached that wonderful recovery, almost in a gesture of “Oh, thank goodness”, we have to accelerate to get to our cadence. So, very quickly, in a sort of shiver of delight, accelerating to the closure of the cadence. Notice how the cadence now gets expanded beyond its arrival on the downbeat in the left hand. Now both hands delay the ultimate cadential chord to the second beat. So, I use this example to talk about ways in which we can understand degrees and depths of emotional expressiveness even as part of the explanation involves virtual auctoriality and even subjectivity.

The image shows two musical staves, (a) and (b), for the opening theme of Mozart's Piano Sonata in F Major, K. 533, second movement. Both are in 3/4 time and F major. Staff (a) is a recomposed version, and staff (b) is the original. Staff (b) includes annotations for 'antic.', 'turn susp.', 'accel.', and 'tr'. Chord symbols include  $vii^{\circ 6}/V$ ,  $V^6/V$ , and  $V$ . A 4-3 suspension is indicated at the end of the phrase.

**Example 2a–b:** Mozart, Piano Sonata in F Major, K. 533, second movement – 2a) Opening theme recomposed; 2b) Mozart’s theme as actually composed.

Let’s go into the next example. Now, here I also have examples from Bach. You may have noticed my first book concentrated on Beethoven, the second book spread it out Mozart and Schubert on either side, and now this book will be very easy to criticize because I talk about music from Hildegard of Bingen all the way to Shostakovich, Stravinsky, and Schoenberg. There is no way that one person

can competently speak about all of this music, but I found wonderful examples and I wanted to suggest what I mentioned in my opening remarks that indeed this notion of virtual agency has a history, that composers were successively finding ways of staging these agential affects. This example is a particularly interesting one. It is one that Raymond Monelle first used in his book “Linguistics and Semiotics in Music” (1992) to illustrate my concept of troping. And what we find is a fuge subject which is very gallant and then with its answer we find a countersubject that has the *passus duriusculus* (or the lament bass kind of descending chromaticism). Now, later Bach does exploit its characteristic *passus duriusculus* affect, but one could also say that at the beginning the parallel thirds are such a strong scaffolding for the counterpoint that we might hear the chromaticism simply as chromatic passing tones, nothing more than that. And, here it has a kind of almost pastoralized merging of purport because in effect both voices are basically descending in terms of their structural scaffolding and this is one of the ways in which counterpoint can enable you to bring together opposing topical expressions into a singular expression. In other words, a singular *melos*.

Now, there are two possible interpretations, as I say. On the one hand, you could call this a discursive trope. In other words, you preserve the independent auctorial aspect of each line and have them in dialogue throughout. The other way would be to merge them in as a kind of *melos* into a single tropologically enriched line, a single expressive line doubled, if you will, in two voices. Now, that may sound like almost the same thing but there are slight differences here. In the first case, we have two actors. In the second, we have one agent or even one virtual subjectivity and this notion of *melos* that enables us to put these things together. So, that is a very striking example where the countersubject is radically different from the subject, but of course they are brought into alliance through the notion of parallel thirds or sixths which is what I call the contrapuntal scaffolding that we find underlying most of Bach’s subjects and countersubjects. It is part of the inventioning, if you will, as Laurence Dreyfus called it in his book “Bach and the Patterns of Invention” (1996).

**Example 3:** Bach, Fugue in Ab Major (WTC II); *galant* subject and *lament* countersubject, two oppositional topics that combine in mm. 3-5 to create a striking trope.

Let's go to the next example (Ex. 4a-c). Here, from the *Sinfonia* in D Minor, the 3-part invention. We see what I like to call refractive counterpoint in which the countermaterial is derived from the subject (see Ex. 4a). You can see that in the left hand the pick-up into m. 2 echoes and then reverses the direction of the right hand's motive. That is one form of refractive counterpoint, when you derive material from the subject. Another form can be seen in m. 4, where you simply, on the surface, use parallel thirds, sixths, or tenths to double a single voice. This is an early example of planing in the sense that you are simply enriching a single line rather than literally producing two lines. And, of course, it happens with the second note of the answer in m. 3. Instead of having a countersubject in the soprano, we simply double the subject in thirds. The lower voice is, in a sense, even its opposition and contrary motion, creating a sense of potential unification.

**Example 4a:** Bach, *Sinfonia* in E Minor (BWV 793): "refractive counterpoint"  
(countermaterial derived from the subject).

So, why would Bach do this? And why, for example, would Beethoven do it in his two countersubjects for his *Hammerklavier* fugue, which are also derived from the subject? Well, for both composers there is going to be a later emergence

of, in Beethoven's case, a new subject which will become the countersubject in the double fugue that happens at the end of the finale. For Bach, in m. 14, a series of sixteenth notes provide a derived counter set (see Ex. 4b). Notice how the sixteenth notes are like a diminution of the initial countermaterial back in m. 1. So, now we have derived an actual countersubject which will get used against the subject in this developmental section of the *Sinfonia*— which just cadenced on the dominant key of B minor. We will go as a typical *Durchführung*, now leading through keys. That will go through a series of keys as Bach dramatically exploits his now completely unified, even though clearly contrapuntal texture. You will see the third voice, for example in m. 16, is just a quick little fake-*stretto* entry and basically the middle voice is just echoing things. That is more of a two-voice structure here, but it gets enriched by that third voice harmonically (of course, Bach is thinking harmonically as well as contrapuntally).

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment in E minor, 3/4 time. The first system, labeled 'b) 13', shows measures 13 through 16. The right hand (treble clef) features a melodic line with some rests, while the left hand (bass clef) plays a continuous sixteenth-note pattern. The second system, labeled '17', shows measures 17 and 18, where the right hand continues the melodic line and the left hand maintains the sixteenth-note accompaniment.

**Example 4b:** Bach, *Sinfonia* in E Minor, derivation of a countersubject (left hand, m. 14ff.) from the countermaterial (and hence, from the subject itself).

Let's go to Ex. 4c. What I call the developmental section ends interestingly not on a dominant to prepare for the return, but on a dissonant diminished seventh, a moment of *dubitatio*, if you think of it in terms of Baroque rhetoric. At this point, we return to E minor but in an unstable way because that diminished seventh is going to frame the entire return. See how it appears again at extreme registers in m. 42, downbeat (the D# is down an octave and the C is up an octave), and that is the dramatic, tragic climax of this miniature expressive genre. You

could almost think of the symphony as being little tone poems in terms of their dramatic trajectories, not in terms of their explicit program of course.

Now, let's look at the quasi-*stretto*. *Stretto* is one of the means by which this notion of refractive counterpoint or *melos* is most obvious. It is almost the trivial example of *melos* or refractive counterpoint. Here, we just have a quasi-*stretto*: you can see it in the soprano in m. 37, then in the bass, and then echoed in the alto. What is fascinating is that you can find still another quasi-*stretto* in just two voices: the pick-up to m. 41 in the alto, then you have it in the soprano from the E to the A, and at the same time you have the E to the A echoed in the alto voice towards the end of m. 41. So again, these are *stretto* effects. All the while, our original or our derived countersubject is wandering its way deeper and deeper into the depths. And, this notion of a wedge-like contrary motion, these wedge effects are often culminating effects for Bach in which he tries to create a kind of, I guess we could use the term plenitude, a registral plenitude of texture, in this case, in which he creates the sense of intensification that is so characteristic often times that the ultimate climax of a work by Bach happens near the end (as we can see in this entire return section, which is basically further developing towards the ultimate crisis climax in m. 42 before working its way down in this twisted, painful fashion and only in the very last measure as though an external agency had provided it the major triad).

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled 'c) 37', begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns, and the bass staff contains a bass line with a diminished-seventh chord (vii°7) in the first measure. The word 'quasi-stretto' is written below the treble staff. The second system, labeled '41', continues the melodic and bass lines, also featuring a diminished-seventh chord (vii°7) in the first measure. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

**Example 4c:** Bach, Sinfonia in E Minor, return of the subject (quasi-*stretto*) in E minor, framed by diminished-seventh chords.

So, let's move forward to Chopin. This is in the chapter where I talk about the contributions of performance to understanding, but I also use this piece, this first page in particular, to talk about ways in which we can infer culmination, ways in which we can infer types of actions, agents, actors, and ultimate subjectivity. Now, the introduction (see Ex. 5), as you could see from my analysis (the first three systems leading to the fermata) is all in C major. We only know it is going to be the dominant of F minor when we get the *le-fi* in m. 8 at the *a tempo* (C going to D $\flat$  and then to B $\natural$ —that instantly twists that C into a dominant of F minor at which point we get the main theme). However, this introductory music, as unmarked as it is harmonically, could almost be taken as a kind of a pastoral actantiality in the sense that nothing is happening here that is necessarily human yet. It is the backdrop for a human drama and hence it is more like a natural actantial, unspecified agency, if you will. The source being perhaps the wind or, if you were in another context, the waves or whatever. Anything that is just unspecified at this point and happens over and over. It liquidates through those fragmentary repetitions and sets us up for a much more direct melodic expressivity—melody and accompaniment in a clear textural format.

Now, the accompaniment in this 6/8 measure we can understand as two 3/8 measures. That kind of waltz hypermeasure, if you will. This is very useful for Chopin because he can play on where the downbeat is in his hypermeasure, which he does. He starts with his presumed hypermetric downbeat in the middle of the 6/8 measure. But that is where things actually begin in spite of the notation. He does it that way, I suspect, because he wants to reach a notated hypermetric downbeat on the very last measure of this page in A $\flat$  major. Now, the theme is outlining the diminished chord and it is very internalizing. Its very inwardness—inward “shapeness”, if you will—and reflectivity, self-reflectivity are emphasized by the fact that he simply repeats it. But then, where I have marked B (the motive B) you see the letter “I”. That comes from, I would argue, the introduction. What was unmarked in the introduction is now taking on more of a role in the agential, maybe even auctorial role. Auctorial in the sense that it is being used at the very moment where Chopin turns from dysphoric F minor to euphoric A $\flat$  major. In other words, he is echoing the beautiful pastoral, natural sensibility of serenity of the opening at the very moment he is turning to that same serenity in his theme.

**Andante con moto**

C: I<sup>6</sup> V<sup>7</sup>/IV IV ii<sup>7</sup>

I V<sup>7</sup> I I = S f: i

A<sup>♭</sup>:IV<sub>3</sub> V

**Example 5:** Chopin, Ballade in F Minor, Op. 52, introduction and first theme.



119

"stretto" integration P frag. (b)

A<sup>b</sup> P frag. (a)

122

P frag. (b) cresc. P frag. (a)

124

sigh diminution climactic integration (i) frag. sighs f ten. \*

126

(i) P frag. (b) (sequence) (i) \*

The image shows a musical score for Chopin's Ballade in F Minor, Op. 52, specifically measures 128-130. The score is written for piano and features a 'Return of Intro' section. The key signature changes from F minor to A major at measure 129, indicated by 'A!' and a key signature change. The score is annotated with various performance instructions and structural markers. Measure 128 is marked with a circled 'i' and 'P frag. (b)'. The tempo is marked 'ritardando'. A dynamic marking 'dim. (slips into)' is present. The 'Return of Intro' section begins at measure 129, marked with 'pp (point of furthest remove)'. The score is marked with 'Led.' and asterisks. The score is divided into two systems, with measure 130 starting on the second system.

**Example 6:** Chopin, Ballade in F Minor, Op. 52, Integrative developmental climax and “return” via intro in A major.

Let's move on to our last example (see Ex. 6). It is hard to argue that this piece is a sonata, but it certainly is in dialogue with sonata aspects. One thing it is not like sonata is that its second theme is in B $\flat$  major and it comes back and resolves itself, if you will, in D $\flat$  major with an apotheosis of plenitude, if you will, as well. Edward T. Cone was the one who first called it an apotheosis (Cone 1968, pp. 85–86). The example that I am showing you on this page is either at the end of the exposition, having moved ultimately to A $\flat$ , or part of a plenitude of thematic integration, which is still developmental. It is an ultimately developmental passage that is leading ultimately to m. 125, which is the climactic integration of all three motives that I have analyzed on the first page—a very heroic moment of affirmation. It is just not a theme that you can fit into a typical analysis. In a wonderful analysis that Michael Klein gives of narrativity in this Ballade (2004), it gets neglected. But it is a central moment, an integrated moment in which integration can be used to affirm as well as to continue to develop. So, we have a kind of *strettoing* of our fragments that keeps building to this *forte* in m. 125 and then dissolves, sequentially liquidates, if you will, and melts into a return of the very opening, but not in F minor or F major or C major or anything that you might expect, rather in A major and hence a point of furthest remove in

a developmental sense. After this little introduction, you may recall that the gradual return happens through *ricercar*-like imitations of the opening motive that keep querying: where are we? where are we going to go? In other words, this heroic affirmation in m. 125 along with the affirmation of that B $\flat$ -theme returning in D $\flat$  major are the hopeful endings that are ultimately denied by the chaotic ultimate turn towards the tragic of the closing of this Ballade. So, in other words, the second theme and its resolution are within the sphere of the wished for or the hoped for, not in the sphere of the actual, tragic which is the home key of F minor. So, what counts as ultimate resolution in F minor is its ultimate tragic inability to escape from the tragic resolution by means of these heroic and apothecic—over the edge as it is—climaxes. So, we leave with a sense of frustration.

That is a quick tour through some music examples and we can certainly return to these if you have further questions, but now it is time for your specific questions.

## 2. Ensuing conversation with guests from TeMA

**Maria Lúcia Machado Pascoal:** In your book *A Theory of Virtual Agency*, after some considerations about intertextuality in Beethoven's music (quoting Michael Klein and your own writings), you reach the following conclusion:

“... relevant intertextual connections enhance our understanding of a given musical work from the perspective of later works, not just prior ones. Thus, for contemporary listeners the virtual subjectivity of a musical work has a future as well as a past” (Hatten 2018, p. 142).

Can you elaborate this point of view? Isn't there a danger for hermeneutics to become mere subjectivity?

**Robert Hatten:** Intertextuality, according to Michael Klein, works both from the past and from the future of a given work. In my historical reconstructions of interpretive meaning, I would like to think that a work is only in dialogue with that which came before, but inevitably, my perspective from the present affects how I interpret the past. However, there is a difference: a composer cannot directly quote or allude to a work that has yet to be written. Rather, the composer

may anticipate a musical process, or suggest a topic, that becomes clear for a present-day interpreter only from the perspective of a later, perhaps more foregrounded manifestation of that process or topic. Yes, there is a danger that hermeneutics may become too subjective in this way, but if we presume a counterbalancing grounding in a musical style, we have a more rigorous “methodological dialectic” that can focus on the semiotic interpretation of a work in its historical contexts. I might be criticized for taking too Romantic a perspective on dramatic trajectories in Bach, for example, but even if my work with Beethoven may have suggested such expressive journeys, I can nevertheless make a case for Bach’s dramatic shapes without intertextually referencing Beethoven. (For example, in my analysis and interpretation of the Sinfonia in E minor, Hatten 2018, p. 103).

**Cristina Capparelli Gerling:** Please elaborate on, and perhaps exemplify, item 7 of your book:

“The extent to which a virtual human agency appears to cohere and sustain an identity across change, interpreting some change as internalized growth and persisting throughout a work (e.g. through motivic developing variation, as part of a musical discourse)” (Hatten 2018, p. 69).

**Robert Hatten:** A simple example would be associating a virtual agent with a musical theme. Developing variation is one way in which that theme can gradually evolve, such that its changes can be understood as growth of a single theme, hence a single agency, rather than suggesting a competing theme or agency.

**Cristina Capparelli Gerling:** Your analysis of the E $\flat$ -minor Bach Prelude is a masterpiece. Particularly, I want to express my heartfelt thanks for all the commentaries and explanations on Brahms’s piano music. As a piano teacher, Brahms piano music poses a tremendous challenge to most students. Concerning this passage:

“Brahms’s extended descent through two more thirds creates an effect akin to slipping away from both (metric) time and (tonal) space. The further sense of temporal stretching, emphasized by the careful attention to ‘every note’ in Brahms’s note to Clara, may suggest an early move toward interiorization, a

virtual subjectivity ruminating over deepening pools of potential reflection, if you will. Have we reached a point in music history where virtual subjectivity can be staged in five notes?" (Hatten 2018, p. 121).

Why did you stop at the question mark?

**Robert Hatten:** My rhetorical question, can virtual subjectivity be staged in five notes, was meant to provoke thought. Beethoven was able to stage the essence of tragedy in four notes, with the subject head of his string quartet fugue in C# minor, the first movement of Op. 131. But it took him some sketching to settle on the right four notes: scale degrees  $\hat{5}$ - $\hat{7}$ - $\hat{1}$  (on a weak beat) all suggest hope and resolution (but metrically undermined); the fourth note, lowered  $\hat{6}$ , is gesturally a reversal of direction, emphasized as a negation by the *sforzando* emphasis and the stylistic reversal from implied major to inescapable minor. This hopeful set-up and sudden negative reversal is a musical analogue to the structure of tragedy in drama. Of course, the number of notes isn't the point. Other cues for interiority include rhetorical gestures and pauses of all sorts. The theme by Brahms suggests interiorizing by continuing a process beyond its conventional boundaries, and thus it constitutes a dissolving rather than a breaking or dramatic reversal of those boundaries. It's a prolonged sigh that implies inexorable sinking into melancholy, if you will.

**Cristina Capparelli Gerling:** Your books and articles generally illuminate and often even guide a particular resolution of an interpretative problem. In addition, these readings enable my imagination to act upon the text as "emotional unfolding".

**Flavio Santos Pereira:** You wrote:

"It is imaginatively interactive participation [...] that I investigate in this book under the rubric of virtuality" (Hatten 2018, p.2).

What do you understand by "imaginatively interactive participation" and how can this concept be applied analytically? How does "virtuality" condition this concept?

**Robert Hatten:** "Imaginatively interactive participation" is another way of describing "engagement" — how a listener becomes involved in identifying with

an inferred virtual agency—“imagined,” since the agency is virtual and not actual; “interactive,” since it requires a willingness to interpret by “participating” in the journeys of that agency and relating them to one’s own journeys—either physically as a body in space, or cognitively as an unfolding complex of emotions and thoughts, or some combination of these.

**Flavio Santos Pereira:** There are numerous recurrences of the term “subjectivity”: virtual subjectivity; intense experience of subjectivity; virtualizing and fictionalizing subjective engagement; enlarging your subjective awareness; conceptions of musical subjectivity; the emergence of subjectivity; staging of subjectivity; multiple, errant or alternate subjectivities; robust subjectivity. What is the relationship between “imaginatively interactive participation” and “subjectivity”?

**Robert Hatten:** Subjectivity is of course a huge concept. For my purposes, I decided to limit its scope to one’s healthy (hence, “robust”) consciousness and self-awareness, and to demonstrate some of its historically established aspects using Boethius’s *The Consolation of Philosophy* from 524 A.D. as an example pre-dating most Western music, and widely read over a thousand years (Hatten 2018, p. 139-42). These include: freedom of thought; framed within (inner) dialogue; fusing emotion and thought to achieve moral emotions; the capacity to experience cathartic emotions; and to experience mixed emotional thought or conflict; self-reflectivity and self-reflexivity as the ability to consider one’s state from a higher perspective; intertextually expanded consciousness as informed by one’s culture; and the capacity to realize the actual from the virtual or allegorical—believing oneself into an envisioned state. Of course, it is one thing to experience all of these things personally and another to find them staged in a work of music. And it takes “imaginatively interactive participation” to go beyond merely *identifying* them and instead, by *identifying with* them, to negotiate a rich and aesthetically warranted experience of virtual subjectivity as activated by one’s own subjectivity.

**Diósnio Machado Neto:** Could you develop briefly the concept of “plenitude” in relation to the negotiation strategy between the expressive field and the formal

design, after your statement that plenitude "need not be tied to a particular affective state"?

**Robert Hatten:** "Plenitude" is a means of thematic and textural completion that has a long history, from the saturation of texture by rhythmic diminutions or thematic and textural intensification through *stretto*, to the integration of thematic material. Such filling of textural/thematic space can suggest fulfillment, and hence completion. Typically, that fulfillment is experienced as blissful—but not always. It can be experienced as an intensification of any prevailing affect, even dysphoric ones. As blissful, it is a useful strategy for enhancing any expressive genre or dramatic trajectory that moves toward transcendence. A parallel concept is apotheosis, the kind of aggrandizement of a theme that includes saturation and dynamic intensity.

**Diósnio Machado Neto:** You wrote that expressive genres are based on a broad and consolidated negotiation between expressive fields and formal schemes. This opens up the possibility of finding consolidated expressive genres, such as the tragic-transcendent, but also it may result in a local and unique expression. Based on that, would it be possible, within the mentality of the *galant* style, to establish a relationship between expressive genre and local discursive concepts, seeking to systematize changes in consolidated models and/or new formulas of expressive genres in force in a given space-time?

**Robert Hatten:** I would agree that plenitude can occur locally – in fact, I interpret such a case in the third movement of Beethoven's String Quartet in B $\flat$ , Op. 130 (Hatten 2004, p. 43-51). Here, early plenitude is achieved, but cannot be sustained – and thus, the local topic becomes a global premise.

For the *galant* style, plenitude is typically achieved through progressively diminutional variations, whether in variation sets or in aria-like contexts, where the *da capo* elaborations can create similar effects. In his book, *Music in the Galant Style* (2007), Robert Gjerdingen would likely argue against the kinds of dramatic trajectories I find in Mozart, since for *galant* music, "courtly listening habits seem to have favored music that provided opportunities for acts of judging, for the making of distinction, and for the public exercise of discernment and taste" (p.

4). And while that may be true for earlier Mozart, there is ample evidence in the works themselves for the claims I make about later works of Mozart.

**Guilherme Sauerbronn de Barros:** "... the 'doctrine' of a thinker is that which remains unsaid within what is said." (Martin Heidegger, *Plato's Doctrine of Truth*, Cambridge, 1998)

As you once pointed out in *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes* (2004), the common-sense opposition between structure and expression should be reviewed for the sake of interpretation. In this sense, interpretation should be capable of bringing structure to the fore without giving up expression or, conversely, translating expressive patterns into actual sound without losing its structural roots.<sup>3</sup> In your last book, you went further and defined this "multi-levelled integrative discourse" as *melos*: "[In Chapter 4] I elaborate a fresh concept of musical *melos* – with special attention to techniques that enhance the integration of melody with counterpoint, harmony, and motive – as support for the continuity of agents through the unfolding of a musical discourse" (Hatten 2018, p.12). Schenker, despite dismissing the need of a particular performance for a musical work to exist, was clearly aware of the power of musical gesture in guiding or losing the listener and coined the concepts of "disassembling"<sup>4</sup> and "framing touch" (*Rahmenanschlag*)<sup>5</sup> (among others) to bridge the gap between background and foreground.

<sup>3</sup> "(...) there may be higher-level gestures that a performer employs to help direct the listener's attention to the main structural outlines of a form, or an expressive genre. Such gestures play a narrative role at a higher level, not unlike the abstract pointing gestures that may accompany speech, as analyzed by the linguist and psychologist David McNeill (1992). They may also be inferred as part of the work, even in the absence of specific notational marking, given an understanding of the style." (Hatten 2004, p.95).

<sup>4</sup> "The mere fact that our notation hardly represents more than neumes should lead the performer to search of the meaning behind the symbols. [...] the author's mode of notation does not indicate his directions for the performance but, in a far more profound sense, represents the effect he wishes to attain [...]. In this case, the pianist would have to sacrifice adhering precisely to the printed text. [...] Here lies the true secret of art of performance: to find those peculiar ways of disassembling through which—via the detour of the effect—the mode of notation is realized." (Schenker 2000, pp. 5-6).

<sup>5</sup> "The term *Rahmenanschlag*, literally translated as 'framing touch' refers to a kind of touch that brings greater emphasis to certain notes in order to distinguish these, usually the carriers of the main melodic line, from the lighter 'embellishing' tones that are being framed, as it were." (Schenker 2000, p.90, n. 3).



Could you relate your concept of *melos* to Schenker's disassembling and framing touch and, in relation to musical notation, comment on the power of musical gesture to unveil the "hidden music behind the score"?

**Robert Hatten:** *Melos* is an important bridging concept in the move from multiple actants (gestures, motives, individual lines) to their integration into singular agents. I wanted to demonstrate some of the ways composers have staged this kind of integration, and it led me to propose concepts such as refractive counterpoint (where countermaterial is derived from the substance of a subject, for example) to explain the fusion of multiple voices into a single agency with a coordinated purport. Bach's Sinfonias in E minor and F minor provide excellent examples, as do Beethoven's fugal expositions from the finale of the "Hammerklavier" Piano Sonata in B $\flat$ , Op. 106, which set up his integrative double fugue (and a glorious plenitude when he topologically combines the heroic B $\flat$  with the spiritually acceptant D major subjects).

Schenker's concepts of "disassembling" and "framing touch" are not directly related to *melos*, but one might make the connection by noting how performance is another means of "staging" agential integration, by revealing the hierarchical relationships among pitches and bringing out those structural lines that form the backbone of themes. However, I would also argue against playing an analysis, by didactically bringing out such middleground lines, since there is too much gestural meaning that can be lost if one does not also respect the character of the surface—what I like to call the "irreducible significance of the surface"—which should also be projected in performance. The theorist who best provides access to these complementary approaches is Alexandra Pierce. In her book, *Deepening Musical Performance through Movement* (2007), she offers heuristic exercises that encourage "Schenkerian hearing" in coordinating deeper structural progressions with surface characterizations, or "tones of voice," that respect affect-filled gestures and contours. Finding the right balance is possible, as I have learned in using these exercises with my students in a graduate class at the University of Texas, "Performance and Analysis." And in this sense, I agree that there is power in musical gesture to unveil the hidden music behind the score.

**Paulo de Tarso Salles:** You mention that the performer is an “actual agent” in the sense that he/she is “the agent who is producing the sound”. On the other hand, you wrote: “The critical starting point for my theory is the capacity to imagine a virtual agency in the sounds themselves. Thus, a music-internal action implies a virtual actant” (Hatten 2018, p. 19).

Is this related to the role of the narrator communicating the musical narrative in a time different from the action? Can the virtualization process be understood as the fruition of the sound expression through a narrator-interpreter?

**Robert Hatten:** I have a special place for both performative and narrative agency in my theory, and I devote a chapter to the possibilities of each. But to answer your question more directly, yes, the performer may function as an actual narrative agent who “tells” the events of a virtual musical story, perhaps providing a personal perspective on those events, bringing out some at the expense of others, and so forth. The performer’s recognition and interpretation of the disposition through virtual agents will help guide a performative projection of whatever story is there to be “narrated.” What becomes especially interesting is when the work stages its own, virtual narration—and this is often cued by a striking rhetorical gesture that provokes a shift in level of discourse, such that we hear subsequent music as commenting on prior music, as though from a higher, reflective level. And this capacity for staging self-reflectivity is also what leads to the staging of virtual subjectivity—the interiority is marked by the music’s capacity to comment upon it by stepping outside of the situation. When, for example, in the addendum to Beethoven’s finale from the “Serious” String Quartet in F Minor, Op. 95, an ongoing tragic discourse is suddenly undermined by completely unprepared, *buffa* hilarity, I would agree with Rey Longyear’s assessment that this is a case of Romantic irony, and one marked by “annihilating laughter,” in Jean Paul Richter’s terms (Longyear 1970, p. 145–62).

Back to the performer: one can perform from inside, taking the stance of the virtual agency who, for example, experiences shock or surprise at an unexpected event, or one can take the opposite stance, that of the presumed narrative agency of the composer, by identifying with that creative agency capable of injecting, willfully, such surprises. For the latter, imagine the performer in the position of a magician who astounds the audience with sleight

of hand without projecting any personal identification with that surprise (see, for example, the discussion in *Virtual Agency*, 2018, p. 227).

## References

1. Cone, Edward T. 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton.
2. Dreyfus, Laurence. 1996. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge: Harvard University Press.
3. Gjerdingen, Robert. 2007. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press.
4. Hatten, Robert. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, and Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
5. \_\_\_\_\_. 2018. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
6. Klein, Michael L. 2004. Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative. *Music Theory Spectrum*, v. 26, pp. 23–55.
7. Longyear, Rey. M. 1970. Beethoven and Romantic Irony. In: Lang, P. H. (ed.). *The Creative World of Beethoven*, ed. Paul Henry Lang. New York: Norton.
8. Monelle, Raymond. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood Academic.
9. Pierce, Alexandra. 2007. *Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
10. Schenker, Heinrich. 2000. *The Art of Performance*. Ed. Heribert Esser e trad. Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press.

## **É assim, porque é assim que tem que ser: a retórica galante nos motetes de José Maurício, observada no uso da pedagogia dos *partimenti*, da gramática das *schemata* e da oratória musical**

*It is as it is, because this is how it should be: galant rhetoric in José Maurício's motets, observed within the use of partimenti pedagogy, schemata grammar, and musical oratory*

**Diósnió Machado Neto  
Fernando Tavares  
Rodrigo Lopes da Silva  
Gustavo Caum e Silva**  
*Universidade de São Paulo*

**Resumo:** A música no universo galante tinha como teleologia objetivar processos sociocomunicativos através da experiência compartilhada de figuras musicais, campos expressivos, esquemas harmônicos (contrapontísticos) e modelos dramáticos transformados em oratória musical (onde a forma se inclui). Estes parâmetros se desdobravam por uma técnica composicional onde cada elemento estava devidamente articulado com uma ideia a se expressar; ou seja, cada elemento tinha uma função e objetivo dentro da estrutura. Assim, frases e cadências, campos expressivos e figuras de retórica, existiam sempre numa relação das partes com o todo. Era o que, na música, se desprendia do esforço de se alinhar a uma ideia hegemônica nos círculos cultos setecentistas: uma lógica de invenção pelo princípio da *Ars Combinatória* de Leibnitz. O presente texto trata de mostrar, primeiro, como a regência desse processo se dava sob uma mentalidade cognitiva operada pela ideia de Retórica Musical. Segundo, como era assimilada e operacionalizada como pedagogia, processo criativo e expressão ideológica, enquanto discurso musical. Para tanto, usaremos excertos de motetes do compositor carioca José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) para decantar vários elementos expressivos relacionando-os com modelos aprendidos através da pedagogia dos *partimenti* e, também, dos processos combinatórios dos esquemas retóricos para construção de pictorialismos naturais da escrita motetística. Neste sentido, o estudo mostra como



tonalidades, cadências, harmonia, *schemata* e métricas estão articuladas como processos oratórios que interpretamos ser a ideia de redenção. O texto, diga-se, apresenta resultados de uma linha de pesquisa desenvolvida no Laboratório de Musicologia da EACH-USP sobre processos discursivos na música de José Maurício. Segue a tese das representações de valores e crenças que, metaforizados em música, se alinham com estruturas ideológicas de controle no exercício do espetáculo litúrgico nos domínios luso-brasileiros.

**Palavras-chave:** Retórica Musical. José Maurício Nunes Garcia. *Partimenti* e *Schemata*. Música no Brasil Colonial.

**Abstract:** Music in the gallant universe had as teleology objectify process socio-communicative through the shared experience of musical figures, expressive fields, harmonic schemes (contrapuntal), and dramatic models transformed into musical oratory (where the form is included). These parameters were unfolded by a compositional technique where each element was duly articulated with an idea to express; that is, each element had a function and objective within the structure. Thus, phrases and cadences, expressive fields, and rhetoric figures always existed in a relationship between the parts and the whole. It was, in music, what was released from the effort to align itself with a hegemonic idea in refined circles of the 18th century: a logic of invention by the principle of Leibnitz's *Ars Combinatória*. The present text tries to show, first, how the conduct of this process took place under a cognitive mentality operated by the idea of Musical Rhetoric. Second, how it was assimilated and operationalized as pedagogy, creative process, and ideological expression, as a musical discourse. For this purpose, we will use extracts of motets by the Rio de Janeiro composer José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) to decant several expressive elements relating them to models learned through the pedagogy of *partimenti* and, also, of the combinatorial processes of rhetorical schemes for the construction of pictorialisms, natural of the motetistic writing. In this sense, the study shows how tonalities, cadences, harmony, *schemata*, and metrics are articulated as oral processes that we interpret as the idea of redemption. The text, it should be said, presents the results of a line of research developed at the Musicology Laboratory of EACH-USP on discursive processes in José Maurício's music. It follows the thesis of representations of values and beliefs that, metaphorized as music, align with ideological structures of control in the exercise of the liturgical spectacle in the Luso-Brazilian domains.

**Keywords:** Musical Rhetoric. José Maurício Nunes Garcia. *Partimenti* and *Schemata*. Music in Colonial Brazil.

## Considerações iniciais: uma breve justificativa para uma musicologia histórico-analítica

O esforço de três gerações de pesquisadores dedicados à prática e escrita da música no Brasil colonial esteve bravamente dedicado a inventariar documentos sobre a atividade musical, organizar e catalogar partituras e, mais recentemente, discutir questões editoriais. No decorrer de 60 anos, desde as ações de Curt Lange, um esforço coletivo entre musicólogos, intérpretes e historiadores de diversas especialidades desvelou um rico repertório, canonizou agentes numa história da música no Brasil, editou obras, produziu um bom acervo fonográfico, discutiu paradigmas histórico-sociais sobre a organização e circulação dos músicos e das músicas, e tornou todo esse conhecimento uma disciplina para a formação acadêmica.

Desde Curt Lange, passando por Régis Duprat, Cleofe Person de Mattos, Jaime Diniz, José Maria Neves, entre outros, até chegarmos na estruturação de linhas de pesquisa nos diversos programas de pós-graduação, assim como por projetos de grande porte, como o do Museu da Música de Mariana e do Acervo do Cabido do Rio de Janeiro, a jornada foi intensa e obteve consideráveis conquistas. Hoje, pode-se dizer que esse intenso trabalho se confunde com o que entendemos como musicologia no Brasil.

Esse cenário é fácil de ser averiguado quando observamos como se dá a presença brasileira nos eventos, nas associações e nos grupos de estudos que têm na música antiga um espaço de acolhimento. Na senda dos trabalhos sobre acervos e questões da organização social da prática musical, os musicólogos brasileiros, hoje, estão bem-posicionados em muitas frentes. Temos uma boa representação nos Projetos Rs (RidIM, RILM, RIPM, RISM) e em associações como a IAML (*International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres*). Associações como a IMS (*International Musicological Society*) e seu braço latino-americano, a ARLAC (*Asociación Regional para América Latina y el Caribe*), assim como grupos interinstitucionais, como o Núcleo Caravelas (com sedes no CESEM/Universidade Nova de Lisboa e na Universidade Federal do Rio de Janeiro), registram informes de pesquisa e participação em grupos de estudos onde o tema é a música antiga no Brasil. Alguns congressos em território brasileiro tornaram-se ponto de intercâmbio internacional, como o Simpósio Internacional de Musicologia do EMAC/UFG e o Simpósio Internacional de Música Ibero-americana da Universidade Estadual

do Amazonas. Contamos, inclusive, com grupos musicais especializados nesse espaço, como a *Orquestra Barroca do Amazonas* (dirigida por Márcio Páscoa), a *Américantiga Ensemble* (dirigida por Ricardo Bernardes), e corais como o *Ensemble Turicum* (dirigido por Luiz Alves da Silva).

No entanto, há um campo que só recentemente mostra-se mais dinâmico. Trata-se dos estudos sobre o processo criativo em face da recepção teórica no território luso-brasileiro, ou seja, de uma análise dessa música a partir de uma perspectiva historicamente informada. Desde os estudos iniciais de Régis Duprat, Maurício Dottori, Carlos Kater, entre outros,<sup>1</sup> vemos que somente nesta década intensificamos o interesse nesse campo. Mesmo que pontuais, há pesquisas em desenvolvimento usando documentos e partituras luso-brasileiras que tratam desde questões de fundamentos teóricos, como saberes para a realização de Baixo Contínuo, até estudos sobre significação musical, notadamente sobre Retórica Musical. Alguns centros se destacam por organizar linhas com produção constante, como o Laboratório de Musicologia e História Cultural da Universidade Estadual do Amazonas e o Laboratório de Musicologia

---

<sup>1</sup> Um dos primeiros textos sobre questões da recepção teórica é de Régis Duprat, *Música Sacra Paulista no Período Colonial: alguns aspectos de sua evolução tonal – 1774/1794* (1990). Nessa mesma época surgiram outros textos na mesma direção, inclusive uma publicação de um periódico que tratava especificamente de análise. Trata-se do *Caderno de Estudo: Análise Musical*, editado por Carlos Kater, a partir de 1989. Assim como Duprat, Kater também busca uma síntese estilística da música antiga em *Análise e Música Brasileira dos séculos XVIII e XIX* (1994). Outros textos compõem essa tendência, como o de Sílvio Crespo, *O Hino a 4 de Marcos Coelho Neto*, (1990) e o de Maurício Dottori, *A Estrutura Tonal na Música de João de Deus de Castro Lobo* (1990). Porém, como Machado Neto (2011, p.199) afirma “a postura analítica era decorrente de uma hegemonia do pensamento funcional da harmonia. É um pensamento coletivo que se expressa. Por muitos relatos e anotações de aula desse tempo, nota-se que não havia uma abertura a outras possibilidades de ensino e análise. A musicologia analítica internacional dessa época já descortinava inúmeros problemas composicionais do século XVIII: as hibridações modais da formação harmônica e sua herança dentro do sistema hexacordal, inclusive vinculadas a toda uma problemática de construção discursiva presa às estruturas que recobravam da retórica suas leis dialéticas (arte do equilíbrio das partes).” Dito isso, destacamos o trabalho de Maurício Dottori, que na mesma época dos textos supracitados, observa outros caminhos para a análise da música antiga no Brasil. Em *Ut Rhetorica Musica: análise do moteto O Vos Omnes a dois coros, de Manoel Dias de Oliveira* (1992), Dottori observou questões analíticas sob uma perspectiva de conceitos discursivos retóricos. No entanto, esse texto não se desdobrou em um projeto de pesquisa que produzisse maiores impactos na musicologia nacional. Esta se manteve fiel às suas bases paradigmáticas mais tradicionais, especificamente amparadas na *Formenlehre schoenberguiana*. Somente a partir da década de 2000 começaram a surgir textos mais atentos à questão da relação do processo criativo com os problemas da formação musical dos músicos setecentista.

da EACH-USP. Da mesma forma, é notório o crescimento de estudos individuais sobre o tema.<sup>2</sup> E, recentemente, esse esforço foi, de certo modo, reconhecido em publicações importantes para o universo ibero-americano, como é o caso do livro de Rubén López-Cano, *La Música Cuenta: Retórica, Narratividad, Dramaturgía, Cuerpo y Afectos* (2020, p. 258).

Dito isso, este artigo surge na senda de continuarmos a discussão sobre a circulação de saberes e suas aplicações, assim como para dar aportes de como funcionavam ferramentas pedagógicas dentro do processo criativo dos compositores estabelecidos, como no caso de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Neste texto, nosso objetivo geral articula alguns pontos dentro de uma única causa: o pensamento retórico expresso no processo criativo. Assim, esse artigo pretende expor:

Como o processo criativo estava amparado num princípio de organização retórica, amparada por um treinamento de *ars combinatória*, e ciente das leis de uma oratória musical;

Mostrar como uma pedagogia de treinamento prático—pedagogia dos *partimenti*—, cujo fundamento era reconhecer e utilizar padrões harmônicos

---

<sup>2</sup> Aqui, destacamos alguns textos, a começar com os produzidos no âmbito do Laboratório de Musicologia da EACH-USP: Diósnio Machado Neto, *A arte do bem morrer: O discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia* (2017); Idem, *E jazerá em jardim florido: estudo preliminar sobre usos tópicos na representação da Mariologia na música de José Maurício Nunes Garcia* (2019); Ágata Yozhiyoka Almeida e Diósnio Machado Neto, *A interação de tópicos musicais e schemata galantes na Missa de Réquiem (1816) de Marcos Portugal* (2020); Ozório Christovam e Diósnio Machado Neto, *Estratégias comunicativas na música sacra de André da Silva Gomes: retórica, tópicos, partimento e esquemas musicais* (2019); Ozório Christovam, *Música Sacra, Discurso e Poder: Modelos Pré-Composicionais na Missa Luso-Brasileira* (2018. Tese/Doutorado em Musicologia – ECA-USP); Rafael Registro Ramos, *Discurso e Conceitos no Tratado de Contraponto de André da Silva Gomes: Um Estudo de Recepção* (2011. Dissertação/Mestrado em Musicologia – ECA-USP). No mesmo sentido, vemos produções do Laboratório de Musicologia e História Cultural da Universidade Estadual do Amazonas: Márcio Páscoa, *O quanto é preciosa ao Compositor a Instrução Literária?: o projeto criativo em Arte explicada do contraponto de André da Silva Gomes (1752-1844)*; Andrés Florentino e Mário Marques Trilha, *Análise do segundo movimento do segundo concerto para clarinete e orquestra, de José Avelino Canongia, através dos passos do discurso retórico e análises de esquemas de contraponto* (2020); Guilherme Monteiro, *Análise Tópica de Schemata e Elementos Retórico-Musicais em Seis Responsórios Fúnebres de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)* (2020. Dissertação/Mestrado em Mestrado em Letras e Artes - Universidade Estadual do Amazonas). Destacamos, ainda, os textos de Ernesto Hertmann, *O uso da Schemata na construção da Abertura Zemira (1803) do Padre José Maurício Nunes Garcia* (2019); *A Sinfonia Fúnebre (1790) do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): análise com o conceito de Schema Musical de Robert Gjerdingen* (2018).



tratados em forma de esquemas de contraponto (*schemata*), se projetava como perícia para exercício da profissão;

Observar, através dos paradigmas de tratamento dos *partimenti*, como os usos de determinados conceitos se apresentam como uma espécie de código genético para localizarmos não só sua dinâmica da circulação dos saberes musicais dentro do espaço luso-brasileiro, mas, também, a capacidade de organizar discursos dentro das questões ideológicas vigentes.

Esse processo se dará através de excertos dos motetes de José Maurício. Nossa metodologia se pauta na articulação de diversos saberes assimilados. Primeiro, mostraremos como, a partir de um *partimento* básico, a Regra da Oitava, José Maurício demonstra um alinhamento com o que na época era mais atual. Para tanto, compararemos as escolhas harmônicas do compositor carioca com os conceitos expostos em tratados coevos, como os de Fedele Fenaroli (1730-1818) e Giovanni Furno (1748-1837). Já sobre os esquemas de contraponto, trataremos de demonstrar como esses suportes poderiam ser “adaptados” de sua forma escolar para criar soluções poéticas dentro de diversos contextos estéticos. Por fim, pretendemos mostrar que todos esses elementos estão sustentados no conceito de *ars combinatoria*, ou seja, estruturas musicais convencionadas combinadas a partir de preceitos oratoriais que possibilitavam a exposição de argumentos musicais, de tal forma que poderiam ser “traduzidos” por um ouvinte “educado”.

Por fim, acreditamos que este artigo pode contribuir para a melhor compreensão de todo o processo retórico à disposição dos compositores galantes, como José Maurício, através de um corpus ainda pouco analisado à luz das teorias coevas de formação de saberes teóricos do século XVIII.

### ***A Ars Combinatória, de Leibnitz para a Estética do Pólipo***

A relação da mentalidade possível do músico com os princípios da Retórica é já um tema pacificado no acervo bibliográfico sobre o exercício da música no Antigo Regime. Nas últimas décadas, o avanço dos estudos sobre essa epistemologia nos permite afirmar que a Retórica era a base primordial que dava sustentação a todo o processo sociomusical, desde as questões da educação até as relações mais profundas da recepção musical. Tanto era sua presença como

fundamento primordial que ela define o nome que, hoje, nos referimos a essa prática musical, *Estilo Galante*.

O termo *Galante* se justifica na referência a um tipo de sociabilidade que era definida por uma etiqueta social vertida em protocolos de comportamento convencionados. Em outras palavras, uma verdadeira “retórica” social onde a expressão pessoal era constrangida por ser considerada afrontosa ao direito natural do soberano na legitimação das convenções sociais. Neste ambiente, a atenção e o uso de um emaranhado de regras e pragmáticas explicitavam o lugar de cada indivíduo dentro do sistema estamental. Aqui, os símbolos eram eloquentes e determinantes, e estavam em muitos espaços: nas mobílias sociais como as vestimentas e os utensílios usados nos corpos; nas falas, como os léxicos e sintaxes usados nas conversações ou textos como sermões; nos gestos e atos da presença, das saudações às coreografias de danças cortesãs. Tudo era marcado para que não houvesse dúvida sobre a origem social. Interpretar as significações, inclusive da música, era a essência da vida cortesã. E mesmo em cortes periféricas como a do Rio de Janeiro, onde os códigos estamentais não estavam tão arraigados na prática cotidiana, sua observância em locais restritos, como catedrais e palácios, servia para graduar as pessoas dentro do sistema cortesão.<sup>3</sup>

Porém, o saber trivial sobre Retórica Musical nos tempos atuais restringiu o uso do termo a um acervo de fórmulas passíveis de serem reconhecidos quase que mecanicamente. É comum encontrarmos abordagens que se limitam a questões de usos de figuras musicais ou aplicação direta da retórica literária para textos musicais. Porém, mesmo tendo certo grau de plausibilidade, há uma falácia quando afirmamos que as estruturas retóricas eram acervos permanentes

---

<sup>3</sup> É Robert Gjerdingen quem melhor define a coerência deste nome, buscando nos estudos sociológicos de Norbert Elias sua fundamentação. “Galant was a word much used in the eighteenth century. It referred broadly to a collection of traits, attitudes, and manners associated with the cultured nobility. If we imagine an ideal galant man, he would be witty, attentive to the ladies, comfortable at a princely court, religious in a modest way, wealthy from ancestral land holdings, charming, brave in battle, and trained as an amateur in music and other arts. This perfect courtier, as Baldassare Castiglione described him in 1529, would have the natural grace “to use in every thing a certain sprezzatura [nonchalance] that conceals its art and demonstrates what he does and says to be done effortlessly, and, as it were, without concern” (Gjerdingen 2007, p. 5). No mesmo trecho, o autor leva esse comportamento à experiência musical: “Galant music, then, was music commissioned by galant men and women to entertain themselves as listeners, to educate and amuse themselves as amateur performers, and to bring glory to themselves as patrons of the wittiest, most charming, most sophisticated and fashionable music that money could buy” (ibidem).

ou estáticos, usados num processo de restrição da linguagem. Isso, em certa medida se afirma por uma perspectiva teleológica da retórica, mas o meio pelo qual o fenômeno se consolidava estava sustentado numa relação dinâmica das práticas musicais com os espaços de escuta. Por outras palavras, os elementos se tornavam “retóricos” por um processo bem mais complexo do que a unção de uso em uma corte de prestígio, ou a recorrência de estruturas musicais convencionadas legitimadas por grandes mestres. Muitas forças interagem na consolidação e legitimação de uma estrutura musical convencionada para a representação de determinadas ações ou sentimentos. Evidente que eram determinantes para o discurso musical questões como estruturas musicais retóricas extraídas de processos de legitimação social, como no caso das danças cortesãs francesas; do reconhecimento de autoridade, como soluções estruturais geradas em ensinamentos grandes mestres; ou mesmo representação de experiências culturais que animavam os estatutos de valores e crenças, como a música eclesiástica. No entanto, outras forças determinavam o condicionamento retórico musical, como, por exemplo, o vínculo do saber musical com questões dramáticas que da literatura passavam à música, como é o caso do estilo heróico e seus derivativos.

Vejamos o caso da pastoral. Esta estrutura musical simbólica acumula camadas de sentido desde a Antiguidade. Sua representação primordial é subsidiada a tudo que remeta à natureza ou ao estado de natureza. Danças rústicas, por exemplo, remetem a este estado de natureza e/ou expressão da experiência junto à natureza. Porém, no encadeamento poético dos séculos chega aos anos setecentos simbolizando tudo o que o rústico permite, da alegria dionisíaca das danças campestres à pureza virginal dos cultos marianos. Isso se estende, por exemplo, para um *schema* muito comum, tão comum que ainda hoje está em vigência, inclusive na música popular: a *romanesca*. Antes de ser um esquema de contraponto, a *romanesca* era uma estrutura musical geralmente usada em canções rústicas, como os vilancicos, e que, do uso exaustivo associado a uma determinada situação, tornou-se um padrão retórico para conotações que se pretendem específicas para o universo galante.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Em termos da tradição da música aristocrática, a *romanesca* é sobejamente discutida no livro seminal de Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (2007). O autor apresenta que a realização desse *schema* está vinculada a dois movimentos principais de baixo: (1) o baixo descendente por grau conjunto ①, ⑦, ⑥, ⑤, ④ e ③, que deve ser realizado com a alternância de acordes  $\frac{5}{3}$  e

Assim é sempre útil reconhecer, primeiro, que a Retórica, num sentido geral, não respondia unicamente a um procedimento criativo que permitia o uso de modelos para diversas ocasiões, projetando as ideologias de zonas de influência e poder para dentro de um quadro referencial legitimado pela potência dos lugares de falas. Ela se projetava como uma epistemologia que atravessava a totalidade da sociedade. Era, antes de mais nada, uma operação mental ensinada desde a mais tenra idade, não só como base do pensamento especulativo medieval estabelecido na estrutura educacional do *Trivium* e do *Quadrivium*, mas pelos atos de apreensão do mundo, como sermões, contos, pragmáticas cortesãs, liturgias, enfim, tudo que tivesse vínculo com a

---

<sup>6</sup><sub>3</sub> (Gjerdingen 2007, p. 29). Este padrão foi difundido no final do século XVIII e, na prática galante, foi sintetizada no movimento de baixo ①, ⑦, ⑥ e ③. (2) O baixo que ocorre por meio de repetições de um padrão, desce quarta e sobe segunda (①, ⑤, ⑥ e ③). Esta é uma forma mais antiga do *schema* e deve ser realizado com acordes na posição fundamental, ou seja, <sup>5</sup><sub>3</sub>. Porém, o que não discute Gjerdingen é a capacidade expressiva e sintática desse esquema harmônico, e sua projeção insuspeitáveis para os mestres dos *parimenti* do século XVIII. Assim, se a *romanesca* nos chegou através de obras muito populares do repertório “erudito”, como é o caso do *Canon em D*, de Johann Pachelbel, podemos senti-la, também, em outros universos. Provavelmente associado a algo subjacente a ela, ou seja, ao padrão contrapontístico em si, a sua capacidade de síntese tonal para uma abertura de unidades musicais, ou mesmo sua plasticidade estrutural, se faz sentir ainda hoje. Por outras palavras, parece ser que um sentido da coerência formal projetou esse esquema para universos fora do âmbito galante. Para não se estender, a *romanesca*, que em termos de harmonia se traduz na progressão I–V–vi–vii<sup>o</sup>/IV–IV–I, pode ser sentida na música popular contemporânea, principalmente por um modelo simplificado conhecido como *sequência de rádio* (I–V–vi–IV). Essa progressão, digamos parental, no repertório da canção comercial é tão marcante que foi satirizada por um *pot-pourri* do grupo *The Axis of Awesome*, *4 Four Chord Song*. Não só isso, podemos encontrar tal progressão em muitos tipos de canção, do Rock ao Sertanejo Universitário. Um ouvido treinado haverá de sentir uma *romanesca* em canções dos Beatles (de forma “escolar” em *In My Life* e sem a dominante individual do IV, em *Let It Be*), de Bob Marley (*No woman, no Cry*) ou do U2 (*With or Without You*). O mesmo podemos dizer de canções de artistas nacionais, como do Charlie Brown Jr. (*Papo Reto*) e, no outro extremo, em uma canção de Fernando & Sorocaba (*Bala de Prata*). Aparece, também, como citação do famoso *Canon* de Pachelbel na introdução da canção *Teatro dos Vampiros* (da banda Legião Urbana). Para além dessa progressão, o baixo descendente por graus conjuntos da *romanesca* é uma sonoridade recorrente e podemos citar seu uso em inúmeros exemplos. Alguns são marcantes, como *Se fiquei esperando o meu amor passar*, da Legião Urbana, e *Wake me up when september ends*, da banda de Punk Rock Green Day. Apesar dessas recorrências, não queremos dizer que esses usos formam uma ponte com o passado, através de um processo de resignificação harmônica ou alguma estética neoclássica. Apenas que essa progressão tem um poder de síntese/significação do que chamamos de *coerência tonal*, assim como sua função sintática para inícios de trechos musicais é potente. Assim, acreditamos que a sua vigência atual está no que ela potencializa como gramática para ordenação da forma e recurso melódico, mesmo quando não se reconheça a sua antiguidade.

legitimação epistemológica de uma ordem social que se baseava na aceitação de uma *plenum formarum*, ou seja, uma organização da Natureza, e da vida, a partir de uma ordem suprema da razão, estática e estável, e que inclusive, sustentava a ideia de um direito natural de poder pelo soberano. Tinha como princípio a ideia de representar, para fins de discurso, um mundo através dos universais (no caso da música, isso a remete ao conceito de afetos e das tópicas). Tais universais estariam dispostos numa lógica forjada numa última instância da realidade, na qual a Retórica dá acesso como uma *ars atium* (uma razão de onde derivam todas as outras). Neste processo cognitivo, a verossimilhança era tida como uma verdade que concentrava todas as particularidades e, assim, permitia a revelação unívoca de uma realidade geral de um sentimento, ação, dignidade social etc.

É nesse sentido que a Retórica, como arte da argumentação, logo, como ponte de acesso ao *plenum formarum*, se alinhava às ferramentas de afirmação do modelo social cortesão, onde a capacidade de identificação e exposição simbólica revelava a essência da própria sociedade como estrutura de subordinações. Logo, um símbolo não era apenas representativo de uma ideia compartilhada. Ele era um código que desvelava as marcas sociais a partir do reconhecimento de uma camada sedimentar de sentidos tradicionais. O corpo do soberano era, sobretudo, a representação de um corpo de tradições, entendido como divino.

Assim devemos compreender que, como código, as estruturas retóricas formavam um complexo corpus que legitimava um modelo de capital simbólico usado pelas diversas camadas de poder (civil e eclesiástico) para manter a estabilidade numa sociedade que se sustentava na distinção entre as pessoas. Porém, devemos ressaltar que, enquanto modelo retórico-musical para a escuta no Antigo Regime setecentista, a questão ainda necessita de outras observações que se fundam na experiência de uma comunicação de ordem não verbal.

Primeiro, é necessário compreender a relação primordial dessa escuta: a experiência culta. Por exemplo, os elementos referencias, ou seja, as estruturas musicais convencionadas, formavam um espaço compartilhado de experiências, sonoras e sócias mediadas pelas formas discursivas do poder estabelecido. Só a partir deste pressuposto podemos imaginar o processo comunicativo potencializado pela retórica-musical (que era um fato). Isso porque, como unidades convencionadas, elas eram reagentes em seus ambientes naturais (uma dança num salão de baile) ou deslocados de sua função social (uma dança numa sonata). Assim, escutar um minueto no salão de dança no momento de um ato

dançante não é a mesma coisa do que escutar um minueto numa sinfonia, num ambiente de conversação.

Isso nos leva ao âmago do problema da retórica musical: a questão das capacidades de escuta e interpretação. Retornando ao exemplo do minueto é legítimo supor que uma pessoa educada deveria reconhecer as estruturas básicas deste tipo de dança. Somente assim, ou seja, a partir do reconhecimento pela experiência imediata, é que o processo comunicativo se efetivaria. Inclusive se efetivaria num saber simbólico, ou seja, quando o minueto era “deslocado” do ambiente original. Aqui, ele apareceria em sua iconicidade, ou seja, o ouvinte em tese reconheceria a gestualidade musical por semelhança e, também em tese, seria levado a um processo de relações de significado expandindo, ou seja, um processo de correlação de sentidos. E seria nesse primeiro impulso, o reconhecimento icônico, que se desdobraria o efeito indexal do signo exposto, potencializado pela relação de experiências vividas que criariam expectativas de associações no jogo da audição.

A isso soma-se algo sutil, o fato dos elementos convencionados (as estruturas retóricas como as tópicas) potencialmente funcionarem como estruturas discursivas para suscitar respostas afetivas nos ouvintes, e não como elementos de descrição de lugares, ações ou sentimentos. Esse processo, ou seja, de uma doutrina da resposta subjetiva por afecção, se intensificou no século XVIII, principalmente no que chamamos de música galante como explica Gregory Decker (2020, p.135)

A combinação da (a) necessidade de expressar com precisão um afeto em uma composição musical e (b) a prática histórica de conceituar a construção musical em termos de retórica levou ao que mais tarde foi denominado a “doutrina dos afetos” - na música, como em retórica, o compositor escolheria uma ideia musical que despertasse a paixão apropriada no ouvinte. Os teóricos do século XVIII, em vez de encontrar correlações entre estilos musicais e significado cultural, encontraram correlações entre estilos musicais e expressão afetiva e usaram a retórica como uma ponte entre os dois.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “The combination of (a) the need to accurately express an affect in a musical composition and (b) the historical practice of conceptualizing musical construction in terms of rhetoric led to what was later termed the doctrine of affections” — in music, as in rhetoric, the composer would choose a musical idea that would arouse the appropriate passion in the listener. Eighteenth - century theorists, instead of finding correlations between musical styles and cultural meaning, found

E todo esse processo tinha um ponto de partida para uma história dos efeitos nos compositores galantes. Trata-se do conceito de *Ars Combinatória* que tanto impacto teve nas reformas acadêmicas impulsionadas no movimento iluminista, de meados do século XVIII. Foi desenvolvido nos estudos doutorais de Gottfried Leibniz (1646-1716) e, seu marco editorial foi em 1666, como *Dissertatio de arte combinatória*. Essa doutrina ganhou impulso no momento em que epistemólogos discutiam os universais numa perspectiva do empirismo inglês; empirismo que, inclusive, seria trabalhado na elaboração da doutrina dos signos de John Locke (1632-1704).

Em poucas linhas, Leibniz propôs uma teoria cognitiva que pressupõe uma ampla combinação de elementos sensíveis—por isso empírico—para que a representação de algo se concretize. Essa operação se dava não em categorias, mas sobre as propriedades particulares de cada objeto, e como esses objetos se relacionavam com os problemas postos por uma argumentação. O processo se daria então em perspectivas, empíricas, mas, também, analíticas, porque dependia da consciência detalhada de cada possibilidade dada por uma coisa (objeto ou afeto). É esta a perspectiva analítica de cada coisa que “exigia” um jogo de permutações das possibilidades cognitivas para uma representação que seja fidedigna, ou desveladora de uma verdade, no trato de um assunto.

Para a música, a ars combinatória afetava desde a melodia até o jogo de especificação simbólica a partir de alterações específicas nos elementos convencionados, como as tópicas (o princípio da tropificação). Na melodia, a combinatória se dava como um processo de controle de probabilidades, ou seja, as várias possibilidades de combinação rítmica num mesmo conjunto de alturas. Aliás, esse princípio foi expandido através de melodias formadas por motivos que podem ser desenvolvidos individualmente, combinados por uma lógica motívica. Haydn, por exemplo, apresenta esse sentido da lógica combinatória a partir de seu Op.33. Sobre as tópicas, a combinatória se dá nos jogos dos estilos, ou seja, quando léxicos de uma determinada estrutura simbólica são usados em

---

correlations between musical styles and affective expression and used rhetoric as a bridge between the two” (tradução nossa).

outra.<sup>6</sup> Por exemplo, tempestas e pastorais eram frequentemente combinadas em projetos expressivos dos compositores galantes, a ponto de induzir a considerações de modelos expressivos formais, como a abnegação.

Estas afirmações, aliás, são sustentadas por Stephen Rumph. Em *Mozart an Enlightenment Semiotics*, deixa claro que essa poética era uma pertença da estética galante. Através de cartas de Mozart, ou mesmo trechos do famoso tratado de seu pai, Leopold Mozart, o autor encontra princípios que ecoavam pressupostos do empirismo analítico que circulavam como saberes “cultos” absolutamente assimilados em meados do século XVIII (Rumph 2012, p. 4):

Se essa abordagem parece perigosamente abstrata, consideremos a alternativa. Suponha que descobríssemos uma “arma fumegante”, para que pudéssemos provar que Mozart leu um determinado tratado. Na verdade, esse exemplo existe. Em uma carta de 4 de abril de 1787, Mozart parece ter parafraseado uma passagem do *Phddon* de Moses Mendelssohn, um livro que ele possuía. Se Mozart leu o curto diálogo em sua totalidade, como não parece improvável, ele se deparou com este relato da cognição humana: ‘Com cada sensação, uma multidão de cognições flui para [o indivíduo], que são inexprimíveis para a língua humana; e se ele justapõe as sensações umas às outras, se ele compara, julga, decide, escolhe, rejeita - ele multiplica essa multidão ao infinito. Ao mesmo tempo, uma atividade incessante desdobra as capacidades do espírito inatas nele’ (ibidem, p. 4–5).<sup>7</sup>

Por sua vez, Wye Allanbrook (2014), em seus estudos sobre a música galante, estabelece uma feliz relação entre a estética dos motivos “concentrados” com a lógica combinatória da época. Através de um diálogo filosófico de Diderot — *Le Neveu de Rameau ou La Satire seconde* (1805) — Allanbrook observa o estilo galante por uma analogia do iluminista francês: a música se comportava como

<sup>6</sup> Apenas como exemplo, veja o trabalho de combinatória que Haydn propõe no primeiro movimento da sinfonia 80, a partir de dois campos expressivos fortes: a tempesta e um tipo de dança, o minueto.

<sup>7</sup> “If this approach seems perilously abstract, let us consider the alternative. Suppose that we discovered a ‘smoking gun,’ that we could prove that Mozart read a particular treatise. In fact, such an example exists. In a letter of 4 April 1787, Mozart seems to have paraphrased a passage from Moses Mendelssohn’s *Phddon*, a book he owned. If Mozart read the short dialogue in its entirety, as seems not unlikely, he came across this account of human cognition: ‘With every sensation a multitude of cognitions streams into [the individual], which are inexpressible to the human tongue; and if he juxtaposes the sensations to each other, if he compares, judges, decides, chooses, rejects—he multiplies this multitude into infinity. At the same time, an unceasing activeness unfolds the capabilities of the spirit innate in him’” (tradução nossa) (Rumph 2012, p. 4–5).



um pólipio; e essa era uma tradição vinda da ópera bufa. A pertinência dessa metáfora era justamente calçada na ideia de relações construídas através de fragmentos derivados de um mesmo corpo. E assim reproduz a essência dessa estética, pelas palavras de Diderot:

É o grito animal da paixão que deve ditar a linha melódica, e suas expressões devem ser urgentemente reprimidas, uma após a outra; a frase deve ser curta, o significado cortado, suspenso; o músico deve poder fazer uso do todo e de cada uma das partes - omitir uma palavra ou repeti-la, acrescentar uma palavra que falta, virar a frase para trás e para fora como um pólipio, sem destruí-la (apud Diderot [1805], Allanbrook 2014, p. 1)

Assim, quando falamos em Retórica, primeiro devemos assumir que ela era mais do que um acervo. Era uma epistemologia que se espalhava como filosofia, ciência e, claro, pedagogia. E, dessa forma, se tornou um processo de pensamento que “atingia” diretamente todo o mecanismo criativo, em níveis profundos.

Como isso se deu na música?

Primeiro, na organização de estruturas expressivas assumidas como um capital simbólico de metáforas sonoras das coisas cotidianas, de várias espécies e amplamente compartilhado. Segundo, como bem observou Mark Evan Bonds (1991), a Retórica Musical afetava não só a questão expressiva, mas, também, questões formais (entre outros efeitos, é esse aspecto que torna a arte musical do Antigo Regime muito dependente de uma hermenêutica de diversos fundos). Evan Bonds, aliás, descortinou um princípio que questionava a prevalência de uma *Formenlehre* ao declarar que a música era, assim como a literatura, uma operação da Oratória. Aliás, os escritos de Evan Bonds lançaram luz a várias “irregularidades” que a racionalização da *Formenlehre* encobriu como, por exemplo, a questão dos motivos da “plasticidade” da forma sonata.

Em síntese, o simples fato de considerar a música dentro de um princípio da Oratória, ou seja, uma arte da argumentação construída a partir de uma proposta expressiva (motivo ou tema) articulada em relação à ocasião, espaço e dignidades de fala, permitiu vislumbrarmos a forma como um meio, um suporte, e não um fim em si mesma. Porém, mais que isso, abriu um campo de especulação que nos exige vínculos com processos histórico-culturais mais amplos do que simplesmente a taxonomização de figuras de linguagem e campos expressivos, esquemas formais e lógica harmônica estabelecida numa virtual associação funcional dos acordes.

Portanto, o primeiro passo para quem busca realizar uma análise de música deste período é considerar que a Retórica articulava saberes de diversas ordens, da literatura à cosmologia (o que considera não só a teologia cristã e suas liturgias, mas outras formas místicas, como a cabalística); dos saberes protocolares cortesãos, como a experiência com danças, às questões filosóficas da época (a relação de Beethoven com os postulados de Schiller é um bom exemplo). Segundo, é preciso entender que a Retórica era o espaço das referências, onde o domínio de simbologias, fórmulas, pragmáticas, protocolos cerimoniais etc se consubstanciava através de metáforas musicais. Metáforas que eram articuladas pelos exercícios da Oratória, ou seja, a *ars* que organizava uma lógica musical para dar a um discurso não verbal possibilidades de inteligibilidade ao homem educado (este é o sentido de erudição pelo qual denominamos essa música).

Nesse espaço a perícia atuava na arte de formular o argumento no sentido de transformar parâmetros musicais padronizados em discursos específicos. A gramática ficava restrita ao campo das regras, ou seja, aos limites do que é permitido em termos de teoria musical (escalas, contrapontos, métricas etc). Na prática, a música se dava por um processo de composição (no sentido de organização), mais do que de criação (no sentido de inovação), já que o compositor “escolhia” recursos pré-estabelecidos no ato do projeto expressivo; este era o processo, abstrato, da *inventio* (estabelecida no ato de pensar a música, e não como passos concretos a serem seguidos). Na *inventio*, cada projeto articulava a localização de parâmetros específicos para a inteligibilidade do processo significativo em relação a sua finalidade. Por exemplo, uma tonalidade de Sol menor de partida potencializava questões de caráter grave, geralmente disfórico. Associada a uma métrica em dátilo, em movimento moderado, era já algo marcado pela morte. Danças lentas, por exemplo, era para momentos solenes. Em árias, danças lentas sustentavam falas de autoridades com caráter grave.

Por outras palavras, a música se organizava como projeto a partir de modelos expressivos apreendidos na capacidade do reconhecimento das referências. Isso quer dizer que as “escolhas” não eram um jogo aleatório, de um ego criativo individual, mas um processo restritivo, inclusive passível de revelar modelos de combinação através da correlação com as perspectivas de grandes estruturas dramáticas, como a tragédia, a comédia, a elegia; ou o conjunto das danças em relação às dignidades de seus usos.

Outrossim, musicalmente podemos observar pela Oratória um espaço que revela quadros muito precisos de alinhamentos histórico-ideológicos, através do reconhecimento não só dos processos formais, mas principalmente do arcabouço simbólico usado. Desta forma, uma visão apurada conseguiria observar um discurso musical desde um perfil tradicionalista, com conceitos presos a doutrinas escolásticas, por exemplo, até propostas de rupturas, como a “Nova Retórica” dos Arcades (último quartel do século XVIII).

### ***Partimenti e Schemata: antigas ferramentas e as “não tão” novas teorias para a análise da música galante***

Acima buscamos apresentar uma breve consideração sobre a epistemologia dos processos criativos galantes. Partimos afirmando que ela se dava na plataforma doutrinária da *ars combinatória*. Agora, devemos dar um passo para compreender como se dava a articulação prática de todo esse processo.

De partida, devemos compreendê-lo fora da nossa ideia de gênio criativo. As ferramentas necessárias para transformar a música num objeto comunicativo da ordem ideológica hegemônica, por fazer parte da formação educacional das esferas altas da sociedade cortesã, eram de caráter controlado. Isso significa que era preciso ter ciência de muitos referenciais para que, numa sociabilidade plena de distinção estamental, os elementos expressivos fossem compreendidos e expostos numa perspectiva de decoro cerimonial. Era sobretudo uma base pragmática de ação.

Como auxiliares na formação desse ambiente, o processo pedagógico para ensinar músicos a usar estruturas simbólicas para o processo sociocomunicativo da música era rigoroso. Ampliando o que acabamos de afirmar, as estruturas musicais deveriam ser reconhecidas para que o processo de compartilhamento fosse ativado. Esse processo, a partir do final do século XVII, articulou algumas didáticas, como o *solfeggio* (o adestramento para ornamentar melodias) e o *partimento* (metodologia para o adestramento para resolver o contraponto, apreender os campos expressivos em relação às suas harmonias, e, ao mesmo tempo, articular a forma musical).

Justamente foi reconhecendo essa pedagogia que, desde a década de 1980, uma concepção analítica sobre a música do século XVIII vem se consolidando.

Como já é de amplo domínio, o marco desse processo são os estudos de Leonard Ratner sobre as tópicas musicais. As primeiras publicações datam do final da década de 1950. Esta foi uma época de grandes questionamentos sobre as fronteiras da *Formenlehre* como traçadas no final do século XIX. Muitos autores começaram a questionar questões de estilo e gramática dessa música. Leonard Meyer foi um dos principais pensadores sobre essas questões. Partindo do trabalho sobre métricas e ritmos, e de sua natureza retórica, foi, aos poucos, formulando sua ideia de estilo. Outras contribuições igualmente acumularam experiências importantes sobre as estruturas formais, como os escritos de Carl Dahlhaus sobre retórica de meados da década de 70. No entanto, a renovação só se articulou com consistência ampla nos anos 90, ou seja, mais de dez anos após o lançamento de *Classic Music*, de Leonard Ratner (1980).

Em poucas palavras, esses estudos buscaram os processos epistemológicos de formação de sentido teórico no jovem músico setecentista, e sua “presença” como suporte do processo criativo. A primeira questão que concentrou esforços foi o que significaria, na prática da composição, a retórica musical. Evidentemente, uma primeira geração descortinou toda uma taxonomia sobre figuras musicais. Posteriormente, a ideia de retórica foi compreendida dentro de um problema mais amplo, como a Oratória, como propôs Mark Evan Bonds. Em pouco tempo, dentro da década de 1990, questões sólidas, como a da forma musical, passaram a ser vistas como teorias que se projetaram escolarmente sobre a música galante, a partir do século XIX. E a forma é um assunto importante, pois a cada análise percebia-se que ela era um suporte para projetos expressivos vinculados à articulação da música a contextos diversos: não só do lugar, mas da qualidade e da dignidade do lugar, e sua relação com a exposição dos argumentos musicais.

Vindo de outra vertente da teoria musical, a Semiótica da Música, autores como Raymond Monelle e Robert Hatten avançaram sobre a compreensão desse processo criativo por estruturas retóricas usando princípios peirceanos, mas não só, evidentemente. Para esses autores, todo esse processo de formação dos elementos pré-composicionais, e a forma como eles eram reconhecidos pelas audiências, seria mais bem estruturado ao compreendermos os jogos dos signos dentro da lógica musical. Em poucas palavras, amplificaram o conceito de tópicas musicais até chegar a modelos como os do gênero expressivo, de Robert Hatten (1994).

No entanto, todos estes estudos ganharam bastante corpo quando os processos pedagógicos do século XVIII foram sistematizados. A partir da compreensão de como se estabelecia a formação do músico, principalmente nos conservatórios napolitanos, foi possível afirmar com mais certeza como se assimilavam as ferramentas retórico-musicais. Neste campo, foram decisivos os estudos sobre os esquemas de contraponto de Robert Gjerdingen (2007) e a consolidação dos estudos sobre *partimenti* de Giorgio Sanguinetti (2012).<sup>8</sup> A partir desse corpus, a articulação analítica potencializou-se e, de forma crescente, incontáveis estudos surgiram para ampliar o alcance desses processos.

Dentro dos estudos sobre os processos pedagógicos de Nápoles muitos aspectos se desdobraram. Um importante foi o que mostrou como esses procedimentos alcançaram as bordas do mundo sob influência europeia, como a

---

<sup>8</sup> O livro *Music in the Galant Style* (2007), de Robert Gjerdingen, apresenta uma importante conceitualização da prática galante, além de pequenos textos com biografias e descrições de determinadas etapas que nos proporcionam entendimentos sobre a manipulação dos materiais musicais pelos grandes mestres napolitanos. Desta forma, o consideramos como uma espécie de marco teórico do assunto, após um aumento no número de artigos publicados que envolvem a prática pedagógica napolitana nos anos 1990. Neste corpus, destaque para os textos de Rosa Cafiero (*La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: Note sulla fortuna delle Regole di Carlo Cotumacci*, 1993), sobre o ensino de partimento nos conservatórios Napolitanos, e de Giorgio Sanguinetti (*Un secolo di teoria della musica in Italia: Bibliografica critica 1850-1950*, 1997), sobre esta tradição na teoria musical italiana. Aliás, outra obra de Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento* (2012), pode ser considerada a obra mais importante sobre o assunto, pois contém em detalhes a descrição histórica e dos procedimentos para a realização dos *partimenti* com base na análise de fontes primárias encontradas em bibliotecas europeias. Além destes seminiais trabalhos, são importantes os trabalhos de Peter Van Tour (*Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, 2015), que trata do contraponto na escola Italiana; o livro de Job Ijzerman (*Harmony, Counterpoint, Partimento: a new method inspired by old masters*, 2018), que descreve as principais ideias do método, com foco na aplicação dos *partimenti* nas práticas mais contemporâneas, e o recém lançado livro de Robert Gjerdingen, *Child Composers in the Old Conservatories* (2020). Além disso, temos importantes artigos, dentre eles os reunidos em *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice* (2010), com textos de Thomas Christensen, Robert Gjerdingen, Giorgio Sanguinetti e Rudolf Lutz. Outra fonte de informação importante para é o site desenvolvido por Robert Gjerdingen (2020), *Research into the history, theory and cognition of music*, que contém edições de diversos cadernos e também estudos sobre o assunto. Por fim, o site *Partimenti* se apresenta como aquele que contém o maior acervo com materiais sobre o assunto disponível na rede, com cadernos dos principais autores, além de outros assuntos relacionados à pedagogia napolitana, como o *solfeggi*, o contraponto, a fuga, a harmonia e outros temas. No Brasil dois textos dão início ao debate: a tese de doutoramento de Mário Marques Trilha, *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)* (2011) e o texto de Ozório Bimbató e Diósnio Machado Neto, *Nápoles, Lisboa e São Paulo: a tradição dos partimenti no século XVIII* (2013).

Rússia e o Novo Mundo. Estudos como os de Cristina Fernandes e Mário Trilha, por exemplo, revelam como qualquer músico profissional e estabelecido, como José Maurício Nunes Garcia, tinha sua formação em cadernos que eram feitos ou adaptados por mestres sob a influência italiana de ensino. Professores como David Perez (1711-1778) e José Joaquim dos Santos (1747-1801) usaram *partimenti* próprios e/ou copiados dos napolitanos na formação de pelo menos três gerações de músicos atuantes na Metrópole ou em suas colônias, como o Brasil (cf. Fernandes 2013).

Fechando essa explanação, estudos recentes mostram a existência de um circuito de saberes articulados pela inserção de instituições de ensino, como o Real Seminário da Patriarcal de Lisboa, dentro dos campos disseminadores da hegemonia artística italiana. Circuito que garantia a comunicabilidade da música dentro da zona de influência e poder do Antigo Regime. Modelando e legitimando as metáforas musicais por uso, mas, também, pela capacidade de projeção de costumes, uma cultura musical de fortes marcas ideológicas se projetava como um cânone a ser seguido.

O alcance dessa estrutura de saberes foi de tal dimensão que possibilitava a um nobre russo ou um membro da elite da terra no Rio de Janeiro manejar alguma referência em comum quando escutassem um lamento num motete de Semana Santa; no mínimo, os dois teriam alguma crítica sobre o “justo” decoro, quando relacionassem espaço e escuta. Aliás, o decoro era a palavra-chave para o sossego público. Mestres de capela faziam desse conceito sua fronteira de experimentação. Isso porque, num regime que necessitava o reconhecimento simbólico de crenças e valores para manter sua estabilidade, a simbologia deveria ser assimilada para manter a ordem da dominação, mesmo sem a presença física dos órgãos de poder e repressão. A arte institucional (da Igreja e dos palácios) cumpria essa função sobejamente, quando atenta ao decoro. E o desenvolvimento de pedagogias como a do *partimento* ajudava nessa missão.

### **Breve introdução aos fundamentos da pedagogia napolitana**

Neste ponto, passemos às questões práticas desse ensino. O primeiro que se exige explicar é a diferença entre *partimenti* e *schemata*. Pode-se considerar os dois fenômenos coligados, porém, eles têm naturezas diferentes. Se *partimento* é a ferramenta para aprender a resolver estruturas musicais (harmonia e forma),

as *schemata* são, como diz o nome, esquemas amplamente recorrentes na prática musical que se projetam como fontes de organização harmônica, logo, suporte das estruturas formais e expressivas. Em outras palavras, os *partimenti* servem à pedagogia do contraponto e as *schemata* servem à práxis da composição profissional. Em síntese, os dois se retroalimentam.

Porém, podemos avançar nessa distinção. Vinculado à sintaxe musical do período galante, as *schemata* eram parte de um modelo de escuta, onde a audiência “compartilhava” o reconhecimento desses esquemas, ou seja, indivíduos deveriam ter ciência do que escutavam para, em tese, o significante harmônico ter um mesmo significado, ou próximo. Era por este jogo, ou idealização, que o processo sociomusical galante se fiava. Em síntese, os músicos e suas audiências deveriam compartilhar escutas, não só como fenômeno auditivo, mas como processos de correlações de valores, principalmente simbólicos.

Foi dentro deste espaço que floresceu um projeto pedagógico, o ensino dos *partimenti*. Essa pedagogia que provavelmente nasceu na virada do século XVIII, proporcionava ao estudante de música, desde o início dos seus estudos, um amplo entendimento das ferramentas composicionais que criavam as relações de inteligibilidade: desde as relações das estruturas harmônicas com gêneros até as questões de significação que esta relação poderia suscitar num sentido mais amplo dos elementos associados dentro da composição. Em síntese, o *partimento* articulava vários elementos da “gramática musical”, desde a harmonia/contraponto, métrica, melodia, forma, mas, também, algo da retórica, ao trabalhar junto à forma e a harmonia, elementos de natureza expressiva.

Em termos práticos, podemos definir o *partimento* numa perspectiva simples. Aos olhos contemporâneos, seria uma linha de baixo que deveria ser realizada. No entanto, era mais que isso, porque estes baixos traziam embutidas soluções contrapontísticas filtradas pelos usos e costumes da prática musical. Em outras palavras, o aluno deveria reconhecer o baixo, tipificando-o. Ao fazer isso, já saberia qual contraponto caberia a ele. Vale salientar, também, que os *partimenti* não eram escritos apenas em clave de Fá. Em alguns procedimentos mais avançados, mudanças de claves ocorriam frequentemente justamente para criar situações de resoluções formais ou expressivas.

Outrossim, é importante sublinhar que o método se desenvolveu de forma oral. Os mais antigos documentos demonstram que os primeiros procedimentos

registrados eram pequenas anotações, que funcionavam mais como um lembrete para o aluno do que lições na forma como conhecemos hoje. Percebemos, também, que os assuntos transmitidos variavam de ordem dentro dos cadernos. Entre os pontos recorrentes estavam as questões definidas pelos conceitos de consonâncias e dissonâncias; a posição das mãos; a diversidade de padrões, tidos como regra (entre elas a harmonização “das oitavas” e as cadências); e, principalmente, a articulação das harmonias com as formas musicais; problema esse que culminava na prática da composição de fugas.

Muitos mestres se destacaram nesse labor. Entre os que melhor representaram essa pedagogia, transformando-se em escolas conceituais, estavam dois mestres napolitanos: Leonardo Leo (1694-1744) e Francesco Durante (1684-1755). A polarização entre os dois estava além de uma rivalidade natural dentro de um território específico, eram rivalidades de paradigmas. E esse confronto marcava a forma como as escolas se sucediam, mantendo determinadas doutrinas, mas acrescentando novos entendimentos de questões das propriedades contrapontísticas.

Esse é o caso de dois importantes mestres que, de certo modo, projetam paradigmas que fundam os usos de compositores como José Maurício Nunes Garcia: Fedele Fenaroli e Giovanni Furno. Apenas como uma pequena introdução, podemos dizer que o tratado de Fenaroli, publicado em 1775, se tornou um dos textos mais reproduzidos sobre *partimenti*. Entre muitos logros, esse tratado incorpora as grandes discussões em voga de sua época, como as questões das dissonâncias na condução das vozes.<sup>9</sup> Por sua vez, o caderno *Metodo facile, breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per Accompanare i partimenti senza numeri* (1817), de Giovanni Furno, complementa a apresentação de regras que não estão no caderno de Fenaroli, como a *terminzione di tono*. Além do mais, se Fenaroli encontrou projeção pelo impacto de seu tratado, Furno foi considerado um dos maiores professores de Nápoles, tendo como alunos Vincenzo Bellini (1801-1835) e Saverio Mercadante (1795-1870), entre outros. No entanto, pese as diferenças, ambos mestres se reconhecem na escola *durantisti*. E, nas

---

<sup>9</sup> Este tratado foi escrito em duas partes, que se auto completam. A primeira equivale ao caderno intitulado *Regole musicali per i principianti del cembalo* (1775). Este texto consolidou de tal modo as regras gerais do *partimento* que foi amplamente copiado, reeditado, impresso e difundido, até o início do século XX. A segunda parte é uma coleção de seis livros contendo diversos *partimenti* que cobrem toda a prática do ensino (Cafiero 2007; Sanguinetti 2012).



transformações do tempo, o caderno de Furno não é mais uma coleção de *partimenti* como outros modelos que encontramos, e sim uma espécie de manual de regras entremeadas com pequenos *partimenti* que funcionariam como uma espécie de verificação de aprendizagem.

## Princípios básicos

O primeiro aspecto é entender o que desenvolvia a pedagogia dos *partimenti*. Seguindo o exposto por Sanguinetti (2007), os pontos centrais de uma primeira parte de ensino tratavam: (1) da coerência tonal, ou seja, a importância e tratamento da escala maior e da escala menor no método; (2) da definição do que é consonância e dissonância; e (3) das cadências, que são compostas por uma tônica de abertura, uma dominante e uma tônica de fechamento.<sup>10</sup> A segunda parte era para aprender a relacionar as cadências na articulação das formas (o que podia significar tanto o fechamento de uma determinada fórmula, quanto a primeira estrutura tonal significativa). Por fim, estavam as progressões harmônicas, e, de modo eloquente, o tratamento da Regra da Oitava, ou seja, a harmonização das escalas maior e menor, ascendente e descendente.

Entre muitas lições dos *partimenti*, uma se destaca para o aprendizado das progressões harmônicas, a Regra da Oitava. Esta consiste basicamente em saber qual tipo de intervalo se deve colocar sobre cada grau da escala, tanto maior, quanto menor. A ideia principal é que cada grau da escala é associado a um tipo de harmonia individual, a ponto de dar um caráter ao grau (Fig. 1).

Outrossim, a Regra de Oitava era aprendida como guia para a realização do contínuo, além de “incutir uma sensação de progressão tonal pela qual se poderia improvisar (ou ‘modular’) dentro de um determinado tom” (Christensen 2010, p. 24). Trilha Neto (2011), contribui afirmando que as duas funções principais e complementares da Regra da Oitava consistiam em: “fornecer aos acompanhadores e compositores iniciantes um padrão seguro de acompanhamento e harmonização das escalas diatônicas e, a segunda, servir de

---

<sup>10</sup> Apenas para referência, as cadências são classificadas com base na unidade métrica ocupada pela dominante. São nomeadas como *cadenze semplici*, *cadenze composte* e *cadenze doppie* (cadência dupla), seguindo a classificação apresentada por Fenaroli (1775). Para uma cadência simples, é necessária uma unidade métrica, para a cadência composta duas unidades e para a cadência dupla quatro unidades métricas.

base à arte da improvisação” (Trilha Neto 2011, p. 105). Em síntese, sobre cada grau da escala um tipo diferente de acorde é colocado. Isto resulta em um processo de harmonização destes graus proporcionando uma condução de vozes com soluções de contraponto de forma mais precisa.

Dito isso, é importante ter em mente que todo o processo tinha um eixo: a relação consonância/dissonância dentro do conjunto escalar. Isso quer dizer que uma progressão considerada fundamental para mover uma melodia, como os graus conjuntos de uma escala, eram a base, também, para ensinar o uso da dissonância nos acordes “pontes”. A esse modelo de harmonizar uma escala que se dava o nome de Regra da Oitava. E, por ela, os compositores definiam boa parte de sua harmonização, inclusive acordes mais dissonantes, modulações e, até mesmo, a alteração da harmonia de um grau dependendo do movimento melódico. Diante disso justificava-se o considerável espaço que a Regra da Oitava tinha nas lições, pois, para abarcar as variantes, toda e qualquer harmonia sobre a escala deveria ser discutida em dois movimentos, ascendente ou descendente. Não obstante, estas variações não afetam a ideia principal de que temos necessariamente dois graus, o  $\hat{1}$  e o  $\hat{5}$ ,<sup>11</sup> que devem receber acordes na posição fundamental, ou seja, com a figura  $\frac{5}{3}$ . Os graus restantes, um tipo de acorde  $\frac{6}{3}$  (Fig. 1).



**Figura 1:** Regra da Oitava em sua apresentação mais rudimentar.

Porém, reiteramos, a Regra da Oitava não era uma cláusula pétrea dos fundamentos de harmonização das progressões do baixo. Porém, era importante o seu trato, pois entendendo qual o tipo particular de acorde com sexta pertencente a um determinado grau da escala, pode-se harmonizar diferentes progressões. Ademais, por meio de dissonâncias inerentes a cada grau pode-se orientar um acorde em qualquer tonalidade.

<sup>11</sup> A partir desse ponto usaremos os algarismos arábicos para determinar as notas como graus escalares; números romanos para determinar os acordes como funções dentro do sistema tonal. Para as análises pela teoria das *schemata* adotamos a notação de proposta por Gejrdingen (2007): números em círculos em branco para notas do baixo e números em círculos em negrito para notas do soprano.

A Regra da Oitava foi se transformando por um processo dinâmico, por estas possibilidades amplas de articular a harmonia. Com o passar do tempo, ela recebeu diversas versões, principalmente acrescentando notas aos graus harmonizados em  $\frac{6}{3}$ , como vemos no modelo de Regra da Oitava de Fenaroli (Fig. 2). Esse modelo, por exemplo, traz uma concepção de uso das dissonâncias mais intensas do que eram usadas por autores como Alessandro Scarlatti. E tais transformações não foram pontuais. Sempre no sentido de dar à Regra da Oitava atualizações sobre a relação dos acordes, e seus vínculos, à razão de temas como a presença das dissonâncias, os modelos se sucediam de mestres para mestres.

The image displays two systems of musical notation for the Rule of the Octave. The first system consists of eight measures, each containing a chord in 4/4 time. The chords are numbered 1 through 7 below the bass staff. The second system also consists of eight measures, numbered 7 through 1 below the bass staff. Each measure shows a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes and figured bass notation.

Figura 2: Regra da Oitava com base no modelo de Fedele Fenaroli (1730-1818), na edição de 1775.<sup>12</sup>

Porém, para este espaço, resta dizer que, além da harmonização dos graus conjuntos derivados da Regra da Oitava, outros movimentos de baixo eram estudados pelos alunos. Estes movimentos envolviam passagem com graus conjuntos e disjuntos, e deveriam receber uma figuração diferente da proposta pela regra padrão (nessa categoria, um dos esquemas mais comuns é a *romanesca*). Outrossim, os alunos aprendiam a construir acordes usando suspensões, que se referem às dissonâncias que são preparadas por consonâncias obtidas por meio de ligaduras de várias qualidades (sobre a quarta, a sétima, a nona e a segunda). Por fim, temos os elementos mais avançados que consistem

<sup>12</sup> A figuração de François Champion (1686-1747) da escala maior é o modelo encontrado na maioria dos textos do século XVIII (Christensen 1992, p. 92), inclusive servirá de base para os mestres italianos, como este modelo de Fedele Fenaroli.

na mutação de escala, denominados como *terminazione di tono* ou *terminazione di grado*. A este fundamento poderíamos, contemporaneamente, fazer um paralelo com nosso conceito de tonicização, pois, como diz Sanguinetti, “é uma atribuição temporária e localizada da função da tônica a um grau de escala subordinado” (Sanguinetti 2012, p. 159).

Evidentemente, os problemas que sucintamente apresentamos acima se estabeleciam como paradigmas que respondiam não só às gerações, mas, também, localizavam os conceitos de cada escola sobre a condução harmônica. No entanto, é interessante observar que alguns desses paradigmas que estão em tratados como os de Fenaroli e de Furno se apresentam em harmonizações de José Maurício. Logo, observando esses alinhamentos, podemos, inclusive, discutir sua música numa perspectiva da circulação dos conhecimentos, inclusive de forma datada.

É o que trataremos a partir desse ponto, pois, conhecendo os conceitos e, conseqüentemente, a forma como eram tratados, é possível ver questões doutrinárias de usos harmônicos e, mais que isso, a datação destes debates. Enfim, esse exercício comparativo coloca o musicólogo em uma posição parecida à dos arqueólogos.

### **As relações com os processos criativos vistas pelos usos dos *partimenti* e *schemata***

O ponto discutido acima, ou seja, as alterações de princípios básicos da Regra da Oitava em relação aos problemas coevos da harmonia, nos leva a uma questão. Qual é o espaço de criatividade, inovação ou mesmo de ruptura de um compositor galante? Poderíamos dizer que é da mesma dimensão de um compositor atual, no entanto, respeitando o despojo de uma erudição forjada na ideia dos universais, regida num princípio de pensamento retórico.

No entanto, é falacioso imaginar que por ser uma escrita retórica ela fosse desprovida de qualquer possibilidade de individualidade criativa ou inovação nas expressões semânticas da música. Esse é um ponto importante, pois para entendermos qual a qualidade e a validade de uma ação “inovadora”, numa plataforma de saberes retóricos galantes, devemos compreender que havia todo um mecanismo que articulava o acervo expressivo. O compositor, ao assimilar uma poética de forte lastro de experiências expressivas que se consubstanciavam

nas estruturas representativas convencionadas, assimilava também os mecanismos para dotar o seu uso de uma plasticidade dinâmica. Somente nessa perspectiva de referenciais profundas, enraizadas desde a formação mais inicial, que podemos vislumbrar esse jogo entre tipos de uma mesma espécie (os ideais e específicos que Hatten denomina como *tipos* e *tokens*) que permite todo tipos de articulação expressiva. Inclusive, sem compreender essa propriedade de modulações sutis nos padrões aprendidos, há uma diminuição considerável do alcance do processo hermenêutico para compreendermos as estratégias discursivas.

É neste ponto que podemos, entre outras perspectivas, levar a discussão para as bases dos *partimenti* e esquemas de contraponto. No entanto, temos de assumir inicialmente que toda a trama harmônica, métrica e de textura está pensada a partir de pontos referenciais. No caso da harmonia, esses referencias estão constituídos na ideia de combinação de padrões. Padrões que se revelam muito pela progressão de baixo, e não na perspectiva associativa de acordes (como na harmonia funcional).

Daqui se desdobra outro ponto que devemos compreender e que nos abre para a rede de sentidos permutáveis, que chamamos de Retórica: os baixos não se projetavam por si só. Ao serem ensinados conjuntamente com o movimento contrapontístico do canto, os baixos desvelavam “marcas” sonoras, ou seja, eram elementos de correlações de sentido que deveriam ser inteligíveis a um público educado. E esse era o segredo da pedagogia napolitana. Ao mesmo tempo que ensinava harmonia e forma, induzia o aluno a pensar o *ethos* de cada estrutura. Em outras palavras, a pedagogia do *partimento* tratava da manutenção e projeção de um capital cultural sonoro que sustentava redes de sociabilidade cujo lastro era a tradicionalidade de uma estrutura musical.

Voltando ao exemplo da *romanesca* (veja nota 4), devemos entender que ela era mais do que uma forma de harmonizar uma escala descendente. Era uma marca sonora que remetia a uma significação, ou melhor, a muitas significações, se considerarmos a sua capacidade de “abertura de sentidos” a partir de uma matriz específica (e aqui remetemos ao que já expusemos sobre o conceito da estética do póliplo). Não por nada, esse método de ensino se confunde com o Antigo Regime, na medida que compreendia dois pontos articulados: as marcas de distinção, e essas marcas como reveladoras de um racionalismo cujo cognitivo estava na certeza dos universais.

Por um lado, *partimenti* não podem ser confundidos como a composição em si, assim como as *schemata*. *Partimenti* são suportes pedagógicos; *schemata* são estruturas musicais referenciais que se vinculavam à organização da forma através da harmonia. No entanto, ambos, cada qual com sua função, representam a base de um raciocínio retórico. Isso vale, também, para o que pode ser trabalhado como alteração, negação, ou mesmo obliteração de sentido.

Outro problema é a forma como essas estruturas eram usadas no processo criativo. Se é bem verdade que os esquemas deveriam, em tese, ter inteligibilidade, isso não era uma regra. Aliás, era mais comum usar esses esquemas obliterados ou mesmo fragmentados. Isso porque, a ideia de que haveria “sempre uma ordem” para encadear esquemas, ou mesmo alguma ordem sintática dos esquemas (a *romanesca* para os inícios, por exemplo), era suficiente para que fragmentos ativassem a compreensão do movimento musical, inclusive para tornar as alterações como elementos de significação. Ou seja, essas estruturas, apesar de sintáticas, entravam nas estratégias expressivas dos compositores.

Aqui podemos desdobrar algo de um incômodo contemporâneo diante das análises retóricas. Vemos que muitos desconsideram o impacto dos esquemas justificando que a escrita criativa teria uma natureza contrária a esse uso esquemático. Isso é uma falsa consciência, pois mesmo alterados, a lógica retórica desses elementos continuava presente, até para efeito de um agenciamento virtual. Isso porque, qualquer elemento retórico poderia ser usado não somente na relação primária de sua estrutura, mas como gatilho de uma experiência auditiva rememorada. Por outras palavras, a epistemologia do processo criativo galante era tão enraizada no trato de seus objetos de significação que absorvia as obliterações de todas as ordens. Inclusive porque o problema da música galante era a oratória, e não a realização dos protocolos do sistema. Esse é um aspecto fundamental da música galante: ter o máximo possível de inteligibilidade, mesmo no emaranhado de gestualidades, esquemas, figuras, enfim, estruturas simbólicas convencionadas que articulava.

Em síntese, nada exigia que uma composição fosse totalmente feita a partir do encadeamento modular de esquemas de contraponto; porém, sem eles, o sucesso do projeto em termos de comunicabilidade poderia naufragar. Desta forma, os esquemas (e aqui o *partimento* como parte da projeção dos esquemas de contraponto) são naturais na formação da estrutura harmônica. Porém,

reiteramos, os compositores subvertiam regras, alteravam semânticas, mas, também, apresentavam esquemas tal qual nos cadernos de instrução. E isso poderia denotar muitas coisas no projeto expressivo, desde decoro, perícia profissional, intertextualidades diversas, citações, paródias ou até mesmo ironias.

Desta forma, é natural vislumbrarmos muitas fórmulas retóricas *in natura*, na música galante, assim como manipulações. Todas sustentadas na oratória. Na música de José Maurício esse fenômeno não foge à regra. Podemos tranquilamente mostrar usos de esquemas de contraponto usados escolarmente e outros alterados. Podemos, ainda, associá-los aos projetos expressivos e, inclusive discutir questões da “genética” musical ao nos depararmos com progressões que revelam elementos aprendidos das lições dos *partimenti*.

### **Discutindo o impacto do aprendizado do *partimento* na música de José Maurício: primeiro estágio, a Regra de Oitava**

Como vimos, a Regra de Oitava é um dos estágios primários, porém essencial, do aprendizado do *partimento*. Como já afirmamos acima, a Regra de Oitava condiciona o aprendizado das funções harmônicas nos graus da escala, mas, também, questões sobre as dissonâncias acrescentadas e suas localizações nas progressões do sistema.

Assim, antes de entrarmos no estudo do uso da Regra da Oitava por José Maurício Nunes Garcia, faz-se necessário sublinhar um ponto cardinal da Regra da Oitava, qual seja, as dissonâncias nos acordes intermediários aos  $\hat{1}$  e  $\hat{5}$  graus (para ter a dimensão do problema compare as Fig. 1 e 2). Isso é importante porque localiza o pensamento harmônico de José Maurício em face da discussão coeva.

Dito isso, vejamos um fragmento do motete *Improperium expectavit cor meum* (ca. 1799) (Fig. 3).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Com base na Fig. 3, e seguindo o modelo proposto por Robert Gjerdingen (2007), indicamos a presença das *schemata* pelos chaveamentos e barras acima ou na vertical. Além disso, a melodia, ou voz externa aguda do *schema*, é representada pelo algarismo arábico dentro de um círculo preto. Um algarismo arábico dentro do círculo branco serve para representar o baixo. Vale salientar, ainda, que as análises se referem à “tonalidade” no presente momento do *schema* e não à tonalidade do trecho ou da obra como analisamos nos dias atuais. Como dito anteriormente no

Regra da oitava descendente Comma Regra da oitava ascendente Comma Cadência Composta

36 *cresc.* *pp* *cresc.* *pp* suspensão de 4ª

S po-ta-ve-runt me a-ce-to a-ce-to.

A po-ta-ve-runt me a-ce-to a-ce-to.

T po-ta-ve-runt me a-ce-to a-ce-to.

B ④ ③ ② ① ⑦ ① ⑤ ⑥ ⑦ ① ⑤ ①  
*cresc.* *p* *pp*  
 po-ta-ve-runt me a-ce-to a-ce-to.

6/4/2 6/3/3 6/4/3 6/5/3 5/4/3 6/3 6/3 7/3 1/3 5/3 1/3

Figura 3: Peroratio do motete *Improperium expectavi cor meum*, de José Maurício Nunes Garcia (ca. 1799).

Neste trecho vemos a harmonização de uma progressão de baixo que forma um movimento escalar descendente, de Sol a Sol. Para tanto, se vale, numa primeira parte, de um fragmento escalar usando as notas ④, ③, ②, ①, da escala de C (notas em vermelho). Essa progressão poderia ser harmonizada de muitas formas, como, por exemplo, por um esquema de *romanesca* ou por diversas fórmulas de progressão (por quartas, quintas, sextas e sétimas - Figs. 4 e 5). No entanto, por uma perícia que reconhecia funções e características expressivas dos elementos retóricos, a opção pela *romanesca*, por exemplo, encontraria a limitação de ser um esquema bastante apto para iniciar um trecho musical e, inclusive, para um projeto expressivo com certas especificidades de etos eufórico, como as danças pastoris. Como esse trecho é uma peroração e tem como função a afirmação da tonalidade, a escolha recaiu sobre a Regra da Oitava, pois é justamente a mais natural para tal, seguindo o raciocínio galante.

Aqui já podemos afirmar algo da estética galante: as escolhas eram determinadas por suas restrições. Nesse caso, a Regra da Oitava (assimilada desde a primeira formação escolar) era uma opção natural ao caráter do trecho,

texto, a ideia de tonicização era muito frequente e se associava aos outros elementos citados como parte do projeto discursivo.



ou seja, sua escolha se deu pelo que se quer da regra dentro do projeto expressivo e das estratégias de argumentação.

Desdobrando o problema, devemos compreender que era da perícia do compositor saber as funções dos esquemas. Logo, a escolha da Regra da Oitava deve ser analisada na perspectiva de consolidar a finalização tonal, pois o campo da tônica deveria ser reiterado por movimentos assertivos de forte caracterização. Uma das estratégias comuns era justamente criar um movimento de reiteração escalar, como fez José Maurício.

Especificamente, ele constrói essa peroração partindo de movimentos oblíquos (nas vozes do *baixo* e do *alto*), articulados sobre a nota da dominante. Na primeira parte (cc. 36 e 37), escreve no *baixo* um movimento num espaço quartal que chega à nota si, o ⑦. No entanto, a partir desta nota (⑦, c. 37) faz um contrafluxo rítmico através de duas mínimas enlaçadas em movimento contrário ao movimento das semínimas que as antecederam. É um freio (uma *comma*) para retomar a escala. Na sequência, reitera o movimento em direção oposta (Fig. 3, cc. 38–39). Culmina a peroração em uma cadência composta determinada por um movimento de suspensão de quarta no *alto* (é a nota Si da resolução dessa suspensão que caracteriza a cadência composta).

No entanto, e apenas por questão argumentativa, é necessário dizer que esse esquema, neste trecho, não cria um espaço semântico específico. Aqui, a Regra da Oitava é, sobretudo, um recurso gramatical para a questão formal. Isso não quer dizer que esquemas de contraponto não possam assumir funções semânticas.

Apenas para sustentar a argumentação entre imbricações das funções semânticas e sintáticas, vejamos a regra usada num mesmo ambiente marcado pela reflexão da morte, como é um motete dentro da Semana Santa. Em um trecho que fala sobre a redenção que advém da morte física, José Maurício opta por uma harmonização da Regra da Oitava com função mais semântica do que o fez no motete supracitado. Trata-se do inicial do *Ofício Fúnebre* de 1816, obra composta para os funerais de Dona Maria I.<sup>14</sup> A harmonização usada no

---

<sup>14</sup> Na Oratória Clássica, a forma de abertura é fulcral, pois acreditava-se que o orador ganhava a audiência nas primeiras palavras. No caso da música, o compositor geralmente apresenta os principais materiais do argumento, a começar pelo campo afetivo. Assim, uma harmonização *suave* (imaginando sempre a oposição tradicional entre *suave* e *áspero*, que se projeta da ópera italiana desde Monteverdi) para encerrar a primeira frase de um ofício fúnebre é bastante eloquente para ouvidos treinados. Principalmente considerando o que vimos trabalhando sobre

fechamento da primeira frase do *Ofício* é uma progressão de sextas sobre a Regra da Oitava, ou seja, todos os acordes, com exceção do I e o V grau do penúltimo acorde, estão na primeira inversão (Fig. 4). Essa configuração (com profunda referencialidade das sonoridades de falso-bordão) é bastante usada em trechos pastorais (Fig. 5). Não bastasse isso, José Maurício escreve essa harmonia associada à uma configuração rítmica de simbolismo da serenidade do destino, mesmo trágico. Em outras palavras, a harmonia reforça a ideia do texto — “Eu acredito na minha vida redentora” (*Credo redemptor meus vit*) —, e, ainda mais, incorpora uma harmonia que descortina uma tópica pastoral, esta reconhecidamente associada ao dogma da redenção. Lembremo-nos, Maria “jaz em jardins floridos” e foi levada aos céus imaculada, ou seja, “pura”, em estado de Natureza.

The image shows a musical score for a motet. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in G major and follow the lyrics "Re - dem - ptor me - us vi - - vit". The piano accompaniment is in G major and features a bass line with figured bass notation: 6, 6, 6, 6, 6, 4, 3, 5, 3. The piano part is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with figured bass notation in the left hand.

**Figura 4:** Regra da Oitava em sexta em José Maurício Nunes Garcia, *Ofício 1816* (c. 7–8).

a doutrina mariana que funda José Maurício, onde a morte, principalmente a *Boa Morte*, é um momento culminante da renovação espiritual.

Aproveitando o exemplo do *Ofício*, e saindo das relações semânticas e sintáticas que os *partimenti* podem servir, vejamos a plasticidade da Regra da Oitava por outro elemento: o alinhamento dos saberes com os manuais de *partimenti* coevos. Seguindo tabelas amplamente discutidas por Giorgio Sanguinetti (2012, p. 129), vemos que algumas soluções de José Maurício alinham com ensinamentos estabilizados a partir da escola *durantisti* (de Francesco Durante), notadamente pelo trabalho de Fedele Fenaroli. Saberes que recolhemos em incontáveis obras, mas aqui sublinhamos um trecho de Haydn para exemplificar o que estamos tratando: a universalidade das resoluções harmônicas aprendidas no processo esquemático dos *partimenti*. Isso podemos comprovar, por exemplo, nos primeiros compassos do I movimento da Sinfonia n. 104. Haydn, assim como José Maurício no excerto acima (Fig.4), usa a Regra da Oitava com progressão em sextas. E, como José Maurício, Haydn usa essa harmonia para construir um ambiente pastoral (Fig. 5).

Figura 5: Regra da Oitava em sexta em Joseph Haydn, *Sinfonia n. 104, I movt., Allegro* (c. 20–23).

Logo, poderia surgir a seguinte questão: era uma transferência de modelo direto de Haydn para José Maurício pelo estudo da sua obra, como sugere a nossa tradicional musicologia? Não, era o compartilhamento dos saberes sustentado no processo de aprendizado, tanto da gramática quanto da retórica.

Dito isso, vamos a outro ponto: como observar alinhamentos diretos de discussões sobre harmonia dentro da música de José Maurício usando as ferramentas do *partimenti*? Simples, comparando os usos dela com a evolução da Regra da Oitava. Isso porque, entre outras questões, os mestres do ensino dos *partimenti* incorporavam em suas lições elementos de atualização, como dos lugares e qualidades das dissonâncias.

Voltemos à Fig. 3 para vermos isso. A harmonização do c. 36 é feita usando o acorde de  $\frac{6}{4}$  no IV grau e de  $\frac{6}{3}$  no II grau. É um claro tensionamento que sobrecarrega de dissonância um movimento quartal escrito em um curto espaço. Concomitante a isso, há um movimento expressivo através de uma extensão do movimento harmônico por uma figura de retórica denominada *comma*. Sua função, como se pode ver no c. 37, é breçar o que poderia ser um movimento progressivo tonicizado em G, o que para uma peroração seria inviável. A *comma* então se dá no acorde  $\frac{5}{3}$  em Dó (I grau), para retomar o movimento cadencial a partir do acorde do V grau. Não bastasse isso, na sequência José Maurício novamente harmoniza o baixo pela Regra da Oitava, agora ascendente (c. 38–40). Aqui, o compositor utiliza a sequência ⑤, ⑥, ⑦ e ① da Regra, com a nota no *cantus* caracterizando novamente uma *comma*, que parte do movimento contrário da primeira parte. Por fim, para finalizar o motete, o Padre se utiliza da cadência composta entre os compassos 41–42, proveniente de uma suspensão de quarta, preparada pela oitava.

Desta forma, comparando as diversas escolas e soluções para a Regra da Oitava, parece que José Maurício assume alguns paradigmas *durantisti*, assim como transpareceu na Regra da Oitava usando uma progressão em sextas. Primeiro, por um maior tensionamento da progressão pelo uso de acordes com sétimas. Segundo, porque o acorde  $\frac{6}{3}$ , tão debatido pelos teóricos do período, aparece com a quarta na voz do *alto*, o que não era uma presença comum em épocas anteriores à segunda metade do século XVIII. Aliás, esse problema afeta, entre outros, o II grau. Dizendo de outra forma, a Regra da Oitava em José Maurício se alinha com conceitos difundidos por Fenaroli (Fig. 2), onde este grau é harmonizado por um acorde  $\frac{6}{4}$ , tanto na forma ascendente quanto na descendente.

Logo, essa harmonização que aparece em José Maurício num motete de 1799 era um uso datado, ou seja, vinculado a questões já presentes em tratados a partir de 1775, mas não antes. Isto quer dizer que há um sincronismo, pois alguns princípios relacionados ao uso de dissonâncias foram, primeiro, acrescentados aos acordes paulatinamente, sendo o acorde sobre o II grau um dos mais importantes. Segundo, justamente esse grau (II) é um ponto de discórdia entre os seguidores das escolas de dois importantes mestres do *partimento*, Francesco Durante (1684–1755) e Leonardo Leo (1694–1744). Inclusive, Gjerdingen aborda

essa polêmica destacando que o “relato das diferenças técnicas entre os *Durantisti* e *Leisti* preocupou-se se deveria ou não tratar o intervalo de quarta acima do segundo grau da escala como uma consonante” (Gjerdingen 2007, p. 234).

Assim, o aspecto a ser sublinhado nesse uso que vemos em José Maurício é o alinhamento ao que a escola *durantisti* assumia como ideia do intervalo de 4<sup>a</sup> acrescentado no II grau, ou seja, para fortalecer o caráter dissonante do acorde. Sua função era criar uma tensão em direção ao acorde sobre o III grau, ao subir, e para o I grau no fechamento da Regra ao descer, como podemos ver na Fig. 6.

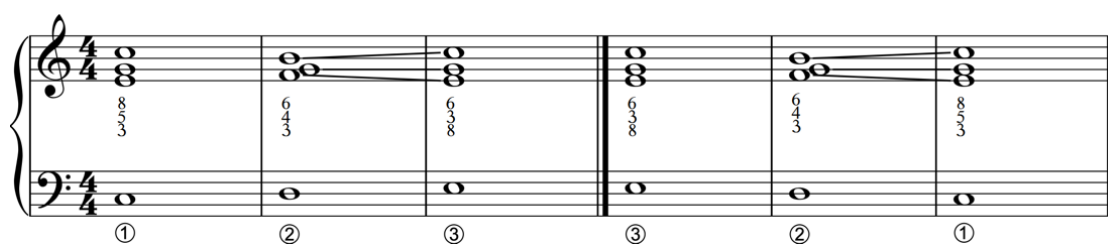


Figura 6: Tratamento contrapontístico no segundo grau da escala, segundo *Durantisti*.

Ainda em relação à utilização da Regra da Oitava na Fig. 3, percebemos o tratamento dado aos graus IV (c. 36) e VI (c. 39). No caderno de Giovanni Furno (1817), antes da apresentação da Regra da Oitava, o autor detalha quais os movimentos cada grau da escala pode fazer, e qual a figuração receberá. Neste sentido, os acordes que sofrem as alterações mais radicais seriam o IV e o VI. Na Fig. 7, vemos as alterações propostas pelo mestre. Afirma Furno que se o IV grau caminhasse em direção ao V receberia um acorde  $\frac{6}{3}$ , e se ele fosse em direção ao III grau, precedido pelo V, receberia a figura  $\frac{6}{2}$ . Segue mostrando que se o IV grau não fosse para o V, ele receberia um acorde  $\frac{5}{3}$ . Em relação ao VI grau, ao caminhar para o VII grau, deveria figurar como  $\frac{6}{3}$  e o VII um  $\frac{6}{3}$ , para evitar paralelismos indesejáveis. Na direção contrária, ou seja, o VI grau caminhando para o V grau, deveria receber um acorde  $\frac{\#6}{4}$ . Isso porque, o aumento da sexta proporcionaria a criação de um acorde “dominante” para o V grau. Ainda seguindo Furno, seu tratado novamente apresenta um acorde não proveniente da Regra: um VI grau que não caminha para o V grau, e que receberia uma figuração  $\frac{5}{3}$ . Por fim, no VII grau o baixo figurado também deveria variar conforme a direção, sendo que ao subir recebe um acorde  $\frac{6}{5}$ , deveria descer com a figuração  $\frac{6}{3}$ .

É assim, porque é assim que tem que ser: a retórica galante nos motetes de José Maurício, observada no uso da pedagogia dos *partimenti*, da gramática das *schemata* e da oratória musical

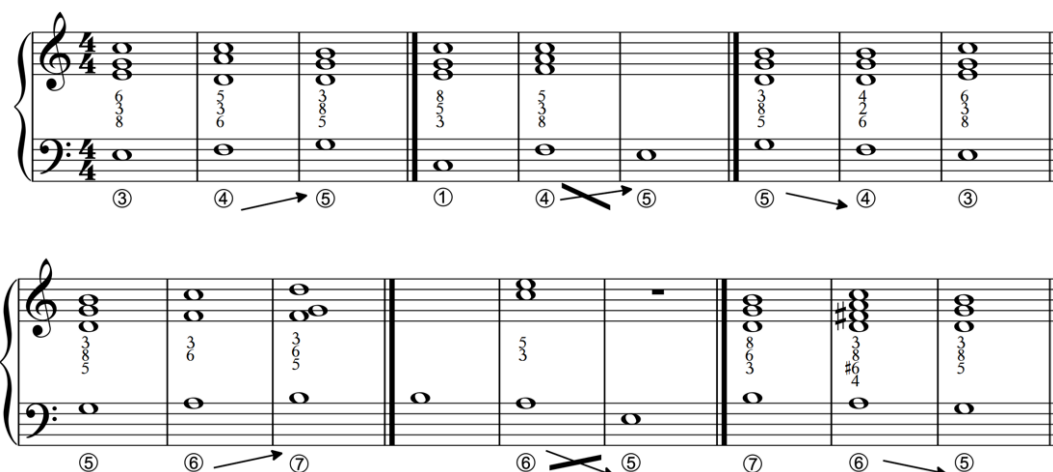


Figura 7: Variações da regra da oitava nos graus IV e VI conforme os movimentos do baixo.

Por outras palavras, questões de alinhamentos das escolhas composicionais não são apenas questões criativas, mas, também, identitárias do tempo e das doutrinas. Tratamos de mostrar como um pequeno trecho revela inúmeras questões. Vimos como o uso de uma mesma regra revela problemas das fronteiras entre semântica e sintática; desvela a diversidade de modelos harmônicos e, por último, problemas dos acordes, numa relação das questões das progressões harmônicas. Ademais, esses problemas surgem para a contemporaneidade, desencaixada que é dos modelos epistemológicos e das metodologias pedagógicas comuns ao Antigo Regime. Para o compositor “do tempo”, todos estes problemas estavam automatizados nas práticas cotidianas. Práticas, aliás, que expandia o problema para além dos *partimenti*.

### Para além dos *partimenti*

No item acima tratamos de expor como uma ferramenta pedagógica — o *partimento* — se projetava nos processos criativos dos compositores. A Regra da Oitava é uma das matérias que melhor exemplifica as fronteiras entre o que se aprendia nos bancos escolares e o exercício da profissão. Porém, por ser uma estratégia de ensino que condensava muitos saberes, principalmente esquemas de contraponto (*schemata*) e a forma musical, era natural que fragmentos de *partimenti* ora ou outra sustentassem estruturas harmônicas de forma escolar, como se fosse essa a finalidade.

No entanto, é importante ter em mente que, embora os *partimenti* dessem fundamentos para a composição, eles não se projetavam automaticamente nas obras por diversas questões, mas principalmente, porque eles não circunscreviam pedagogicamente problemas como a relação entre a gramática musical e a representação de afetos. Essa parte do conhecimento era desenvolvida como “faculdade da retórica”, e a ferramenta pedagógica era a *imitatio*. Pela disciplina da Retórica se articulavam muitos conhecimentos, desde o trato de questões literárias (como os gêneros literários, as métricas poéticas, as estratégias de discurso), até questões propriamente musicais, como os esquemas de contraponto, a forma e as figuras de retórica. Também é sob essa faculdade que os problemas de disposição dos elementos musicais encontravam-se com a lógica da oratória, que expandia o problema para as relações das estratégias de enunciação.

Dito isso, é necessário vislumbrar a força dessa estrutura de formação e legitimação. É por ela, ou seja, pela *Ars Rhetorica*, que uma cosmovisão se desdobrava como epistemologia e articulava a superestrutura sociopolítica cultural do Antigo Regime. Em outras palavras, é pela perícia da retórica que não só todo um acervo simbólico era assimilado, mas garantia, pelo compartilhamento de um capital simbólico, um vínculo ideológico que unia diversos agentes até mesmo em lugares limítrofes dos domínios europeus coloniais. Este não só se alinhava par a par com seus congêneres das principais metrópoles, mas era capaz de criar estratégias oratoriais válidas para um público disperso, inclusive de uma corte exiliada.

Por outro lado, é por causa da retórica, também, que surgiam processos de digressões próprias, muitas vezes feitas por pequenas sutilezas no uso das estruturas assimiladas. Sutilezas construídas em associações de esquemas, usos de tonalidades e/ou figuras, métricas etc. No entanto, elas não entravam nas fronteiras do estranhamento, pois estavam sempre atentas ao que uma escuta educada poderia modular na direção de uma compreensão específica no processo de agenciamento de enunciação. Mesmo nos limites, essa música se valia dos suportes de uma linguagem construída num capital cultural sólido, tradicional e capilarizado no que se entendia como ética cortesã.

## **A ars combinatoria para um discurso sobre o dogma redentor da Paixão**

Como vimos discutindo, todo projeto expressivo dentro do universo galante trabalhava com dois desafios: a referencialidade e o decoro. Numa sociedade cortesã, a referencialidade legitimava a inteligibilidade e o decoro, a validade. Isso nos leva a um grande desafio na análise da música galante, isso porque todo e qualquer trecho é passível de potencializar questões expressivas. Isso significa não só uma relação dos elementos musicais convencionados numa perspectiva interna de uma unidade musical (perspectiva *intramusical*), mas, também, extramusical (o que esses elementos remetem a questões simbólicas “fora” da música, como a representação de um ambiente, sentimento ou ação).

Nas páginas seguintes trataremos de mostrar que cada um dos parâmetros do discurso (tonalidades e harmonias; métricas e esquemas de contraponto; figuras de linguagem) eram coordenados para construir um discurso. Faremos isso mostrando cada parâmetro em separado para, depois, discuti-los a partir das estratégias do compositor em face aos problemas postos pela relação música, texto/contexto e lugar.

### **Das escolhas harmônicas**

Uma das questões fundamentais para qualquer projeto expressivo se dava no campo harmônico, inclusive considerando como passo inicial a escolha da tonalidade. Esse passo é o que dá início ao entrelaçamento de muitos elementos expressivos. Não porque a tonalidade fosse a mais importante dos parâmetros retóricos, uma vez que todos os elementos expressivos são articulados numa relação da parte com o todo. No entanto, ela dá suporte ao afeto de forma determinante. Em termos práticos, uma mesma gestualidade rítmica em Ré maior é absolutamente diferente em Sol menor. Estas relações afetivas das tonalidades, aliás, eram domínios retóricos dos compositores galantes.

Dito isso, no motete em questão — *Improperium expectavi cor meum* de José Maurício Nunes Garcia — a escolha da tonalidade em C é por si é um significativo. Ainda mais se, em poucos compassos, o compositor escreve indicações claras de que essa tonalidade é efêmera. Vejamos o começo do motete, observando a harmonização escrita por José Maurício (Fig. 8, c. 1–7).



The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in C major and common time. The lyrics are: "Im - pro - pe - ri - um ex - pe - cta - vit cor me - - um". The score includes dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano). The Soprano part starts with a fermata over the first measure. The Alto part has a fermata over the second measure. The Tenor part has a fermata over the third measure. The Bass part has a fermata over the fourth measure. The score is numbered 1 at the beginning and 8 at the start of the Tenor part.

Figura 8: *Improperium expectavit cor meum* – c. 1–7.

Este trecho, aos olhos do analista moderno, está no âmbito de C. A progressão harmônica em termos de análise de graus seria  $I - V_{8-7}^4 - I_6 - V_5^6/V - ii_3^5 - V_5^6 - I - V$ , ou seja, uma progressão que conclui numa cadência suspensiva. No entanto, para o músico do século XVIII, ainda preso aos conhecimentos dos deslocamentos hexacordais (denominado como *solfejo italiano*), e da escrita por esquemas, essa progressão guarda vários detalhes que não só dizem respeito somente a esse movimento, mas a todo o enunciado da unidade musical.

O primeiro elemento saliente para esse problema aparece já no quarto compasso. Em termos contemporâneos, diríamos que ali ocorre uma dominante individual de Ré, mas no século XVIII a forma de entendimento desse movimento era diferente. E, apesar do efeito sonoro ser o mesmo, ele era pensado não como uma relação V/V dentro do campo harmônico de C, mas como uma nota que indicava uma mudança da natureza escalar (ou *propriedade*).<sup>15</sup>

Primeiro vejamos os problemas da gramática musical. Por ela poderemos encaminhar duas posições: (1) a presença de uma tonicização logo nos primeiros compassos da unidade musical; e (2) questões das restrições harmônicas da

<sup>15</sup> Veja o verbete *Signos* do *Diccionario Musical*, de Raphael Coelho Machado (1842). A partir deste ponto usaremos os termos de Coelho Machado. Para as propriedades ficam valendo *Natura*, *Bmolle* e *Bquadrado*. O mesmo para *mudança* ao invés do termo latino *mutanza*. Outro elemento importante é a designação de *Mi* para além do que representa como signo ou *corda*. Na tradição hexacordal transformar uma nota em *Mi* significava pensala como um sustenido que resolvia num passo “acima” e em *Fa* num bemol que resolvia um passo “abaixo, ou seja, movimento de semitom.

época de José Maurício, especificamente sobre a *Regra do Mi*, que versa, em poucas linhas, sobre o deslocamento das notas “sensíveis”.

Como afirmamos logo acima, este trecho realiza uma *mudança* que acontece a partir da nota Ré<sup>2</sup> do conjunto escalar. Pelas leis hexacordais, a transição entre um hexacórdio *Natura* para um *Bquadrado* sempre ocorre sobre a nota Ré, que passa a ser o Lá do hexacórdio *Bquadrado*. Isso, na prática, não só significava considerar um *Bquadrado* para a nota Si (na linguagem do *solfejo italiano* “fazer de Si, Mi”), mas, também, uma mudança da *propriedade* do conjunto escalar, indo de C para G.

No caso desse motete, podemos fazer outras duas observações. Primeiro, a ausência de uma nota Ré na linha do baixo não anulava o raciocínio. Essa é uma questão mais discursiva, já que a *mudança* da *propriedade* assumia uma sutileza afetiva dada pela brandura da tonicização escolhida. O outro problema afeta a questão estrutural, já que há uma presença “prematura” de uma nota cromática no baixo, Dó#. O “lugar” desse evento é importante para determinar se Dó# seria um Mi ou uma nota já em outro campo tonal.

Dois interpretações seriam possíveis no contexto da mudança. A primeira é que essa nota seria uma *terminazione di tono*<sup>16</sup>, ou seja, ela estaria encerrando

---

<sup>16</sup> Heranças provenientes do modelo hexacordal, como a aqui citada, são utilizadas constantemente pelos compositores galantes. Para sintetizar esta ideia, um tom alterado cromaticamente deve necessariamente caminhar para uma nova tonalidade, da qual será o primeiro grau. No caso, o Dó sustenido deve necessariamente caminhar para um Ré, que desta forma se tornará a nova tonalidade. Este é o conceito principal que rege algumas *schemata*, como a *Fonte*, que desce, ou a *Monte*, que sobe. Isso era tão importante que o mestre Giovanni Furno (1817) o apresenta nas primeiras etapas do seu caderno. Porém ele vai além da mutação relacionada ao movimento de semitom, pois discute quatro movimentos: dois por semitom ( $\hat{7}-\hat{1}$  e  $\flat\hat{6}-\hat{5}$ ) e dois por tom ( $\hat{4}-\hat{5}$  e  $\hat{2}-\hat{1}$ ). Estes movimentos de baixo serviam para os alunos realizarem as mutações de escala. Além destes movimentos, poderíamos obter mutações por outras etapas como fragmentos da Regra da Oitava, ou realizações diferentes para um determinado baixo. Ademais, devemos sempre ter em mente que “uma mutação de escala enfatiza a chegada em um grau de escala relevante” (Sanguinetti 2012, p. 159). Não obstante, a questão que envolve a mutação de escala, ou tonicização, era muito fluída para um compositor do período. Como ressalta Gjerdingen (2007), o principal ofício do músico era dar ao público dois tipos de sensações diferentes, (1) a sensação de segurança e firmeza e (2) a sensação de estar perdido pelas rápidas passagens para acordes ou tonalidades estranhas. Ou seja, “a estrela principal da música galante não era um acorde da tônica, mas a experiência de um ouvinte, que os mestres dessa arte modulavam com habilidade consumada” (Gjerdingen 2007, p.210). Pensando tecnicamente, a tonicização é um evento local, pois se relaciona a poucos compassos e tem como função colocar os acordes corretos sobre um baixo ao se entender os pequenos fragmentos de baixo para uma determinada passagem, dentro da tonalidade mais adequada (Sanguinetti 2012). Em suma, a

um tom, logo não seria um *Mi*. Essa seria uma operação simples em termos sonoros, mas complexa em termos de gramática, exigindo uma transposição de todo o sistema um tom acima considerando a lógica do solfejo. Outra perspectiva — a plausível — é considerar essa nota uma *ucita di tono*, ou seja, uma nota “fora” da relação diatônica do hexacórdio 4, que faria uma relação “eventual” de *Mi*. E isso é importante, pois na Regra da Oitava tradicional qualquer acorde cuja natureza fosse o V grau deveria ser escrito sobre a fundamental, ou seja  $\frac{5}{3}$  ou 7. No entanto, dentro dos usos de compositores galantes de meados do século XVIII, prevalecia a chamada Regra do *Mi*. Esta determinava que todo *Mi*, principalmente em tempo fraco, deveria ser um acorde 6 (Gjerdingen 2007, p. 33), e não  $\frac{5}{3}$ . Como vemos, José Maurício segue essa regra desenhando sua progressão de baixo saltando da nota *Mi* para *Dó#*, e sobre ele escreve um acorde  $\frac{6}{5}$ , acompanhando as tendências de sua época (Fig. 8, c. 4). Logo, estamos na presença de uma *ucita di tono*.

O que justifica todo esse exercício, em termos de análise? Primeiro, a restrição da harmonização. Determinar a posição correta do *Mi*, ou seja, a nota sustentado, não só é determinante para compreendermos o tipo de acorde a ser usado, como afeta outros parâmetros. A posição do *Mi* entre outros determina a *propriedade* que, conseqüentemente, era parte de um sistema maior. Logo, estamos falando diretamente de problemas da relação tonalidade-afeto. Em outras palavras, uma tonicização para G, que se inicia quatro compassos após um início em C é um movimento expressivo, mesmo que as *propriedades* dos dois conjuntos hexacordais sejam próximas.<sup>17</sup>

Aqui ainda cabe dizer que o que regia estas sutilezas, como um processo expressivo, era, primeiro, um paradigma que considerava que uma estrutura musical poderia se mover por conjuntos escalares diferentes, os hexacórdios,

---

ideia de tonalidade de uma forma mais ampla como entendemos hoje, não era compartilhada de forma tão abrangente no período galante, pois em muitas ocasiões a discussão era mais local do que global.

<sup>17</sup> A adaptação modernizante do sistema guidoniano (*solfejo italiano*), que ficou conhecida como *solfejo francês*, desconsiderou as duas propriedades (*Natura* e *Bquadrado*) como distintas. Essa fusão foi determinada pelo fato dos hexacórdios *Natura* e *Bquadrado* compartilharem a relação de distância do tetracórdio inicial (T-S-T); em termos de *solfeggio*, podemos dizer que  $\hat{2}-\hat{3}-\hat{4}$  em C tem a mesma relação intervalar do que  $\hat{2}-\hat{3}-\hat{4}$ , em G. No entanto, cremos que algumas questões não se dissiparam em termos práticos, somente se tornaram questões de discussões doutrinárias, inclusive pela natureza harmônicas diferentes dos dois semitons envolvido, *mi-fa*, *si-dó*.

dentro de uma mesma tonalidade. E que cada conjunto tinha uma natureza afetiva diferente. Assim, considerando que o compositor galante era ciente de estratégias oratoriais, mesmo as pequenas nuances eram tratadas a partir de crença na capacidade do reconhecimento auditivo, ou seja, um agenciamento das estratégias do compositor. Logo, termos uma *mudança* no quarto compasso “provocando” uma sutil oposição entre duas naturezas escalares distintas (uma *Natura* e outra *Bquadrado*) indica e indexa questões que o compositor considera importantes no trato discursivo da obra.

Outrossim, podemos justificar esses movimentos em tão curto espaço de tempo como cumprimento de uma das regras de ouro da Oratória. Esta regia que os primeiros momentos do enunciado eram fundamentais para prender a atenção do ouvinte. Desta forma, este trecho, em termos de estratégia musical cumpre o que dele se esperava: a exposição dos argumentos (tonalidade, temas, gestualidades etc.) que seriam trabalhados no decorrer da obra. Vale recordar que José Maurício escreve uma seção que no terceiro compasso cria uma quebra diatônica, no entanto inicia uma tonicização, branda, entre *C Natura* e *G Bquadrado*. Por ser o início da obra, o que chama mais atenção não é a *mudança* da *propriedade*, mas sim a forma, com a presença de um *Mi* como *ucita di tono*. Esta nota parece nos dizer que devemos nos atentar à rápida tonicização. E sim, no decorrer do motete, e mais, no conjunto dos motetes da Semana Santa, mais do que um hexacórdio *Bquadrado*, a nota *Sol*, que rege esse hexacórdio, aparece em muitos momentos carregada de simbolismo. Ela é a nota, ou harmonia, que, escrita sobre métricas associadas à morte, nos trazem metáforas sobre a transfiguração, ou seja, um destino que leva a questões fora da ordem natural da vida humana.

### Das escolhas cadenciais

Continuando exemplificando a composição numa perspectiva da mentalidade possível, passemos para o problema das cadências, depois de apresentarmos algumas questões das regras de contraponto e do sistema harmônico através da modelagem hexacordal. Aqui, continuando a discussão sobre os motetes de José Maurício, destacaremos um pequeno detalhe que se desdobra do jogo harmônico, e que nos servirá de guia para o trabalho de argumentação discursiva que afirmamos ser sempre a intenção de qualquer

compositor galante: material que está numa dimensão gramatical mas que, mais que uma função sintática, colabora com questões semânticas. Neste espaço trataremos das cadências.

Vejamos isso voltando ao *peroratio* (c. 40–42) do motete *Improperium expectavi cor meum* (Fig. 9). Nestes dois compassos, chama a atenção um movimento cadencial que, de partida, afirmamos ser singelo no atestado da perícia de José Maurício como mestre de capela que consubstancia essa ideia de objetivação comunicativa. Isso porque nesse trecho há uma *cláusula* que abre a possibilidade de um debate não só sobre as tipologias desses esquemas em relação às suas funções, mas, também, sobre as relações *intra* e *extramusicais*.

Começando pela função, a *clausula* que escreve José Maurício “estaria” próxima, na tradição dos tratados germanófilos, a uma *clausula formalis perfectissima* (Gjerdingen 2007, p. 135) que, aliás, era consideravelmente comum na música galante.<sup>18</sup> “Estaria” porque, apesar das vozes manterem o esquema

---

<sup>18</sup> Praticamente todos os tratados de contraponto discutem as propriedades e hierarquias dos movimentos contrapontísticos de conclusão. Desde o século XVI, os tratados descrevem como *clausulae* os movimentos de acerto das vozes para o encerramento de uma seção ou mesmo o final da obra. Já no século XVIII, principalmente no universo germânico, o conceito *clausula* passou a ser sinônimo de *cadência*. No entanto, alguns ainda definiam *clausula* como o movimento das vozes sobre a *cadência* do baixo. Na *Arte Explicativa do Contraponto*, um texto atribuído a André da Silva Gomes, mas que na verdade era um pastiche de muitos autores (de Pietro Cerone a Manuel de Moraes Pedroso), na *Lição 14* o texto diz: “clausula ou cadência é o fim ou terminação de uma frase ou período sonoro e harmônico ou terminação, fim ou remate de qualquer obra de música ou em cada uma de suas partes ou do seu todo” (Duprat 1998, p. 168). As denominações também variavam. No universo germanófilo o termo *formalis perfectissima* designava, principalmente, uma *clausula* cujo movimento do baixo era ⑤-①. Já no ambiente lusófono, esse movimento era, desde o século XVI, denominado como *Cadencia Vera V-I* (*Cadencia Vera* por si só designava, assim como no universo germanófilo, o movimento característico do baixo como ②-①) ou *Cadencia Verdadeira*, e, dependendo do movimento das vozes, concluindo o *cantus* no VIII grau, *Cadencia Perfeita*. Novamente recorremos a André da Silva Gomes para pacificar o termo numa prática comum a José Maurício Nunes Garcia: “as cláusulas, segundo as suas qualidades sonoras, dividem-se em cláusulas perfeitas e cláusulas imperfeitas. As perfeitas, a que também chamam cláusulas verdadeiras, são as que terminam na 8ª, e as imperfeitas, a que também chamam fingidas, são as que terminam na 3ª ou 5ª ou 6ª corda do tom” (Duprat 1998, p. 169).

Cabe ainda ressaltar que em seu estudo sobre as *schemata*, Robert Gjerdingen observou que, apesar de as *cláusulas* continuarem vigentes, elas podiam “absorver” alguns elementos característicos dos esquemas de contraponto. Em outras palavras, poderíamos ter uma *clausula finalis perfectissima* que poderia fazer um movimento no *cantus* que remetesse a movimentos de esquemas *Do-Re-Mi*; *Do-Si-Do* ou *Cudworth*. Isso porque, a manutenção do movimento do baixo era o que determinava a qualidade da *clausula*, e ao mesmo tempo possibilitava várias resoluções no *cantus*, como vimos pelos compilados de André da Silva Gomes.

⑦ ①, o “subir o meio tom” está no *alto*. José Maurício escreveu no *cantus* o movimento ②-③, o que deveras diminui a força do esquema numa perspectiva de *perfectissima*.

Esta disposição das vozes se torna interessante ao nos depararmos com o estudo de Luísa Castilho (2009) sobre a obra do compositor português radicado como mestre de capela em Múrcia, Manuel de Tavares (c. 1585–1638). Trabalhando com tratados de autores ibéricos, como o do espanhol Frei Thomas de Sancta Maria (*Libro llamado Arte de tañer fantasia*, Valladolid, 1585) e do português Manuel Nunes da Silva (*Arte Minima*, Lisboa, 1685), Castilho nos dá a possibilidade de vermos que o movimento das vozes nessa cadência está de acordo com o que se reconhecia no universo ibérico como *clausula vera incompleta invertida* (Castilho 2009, p. 175).<sup>19</sup> Assim, o “que não estava no lugar” no motete analisado para uma *clausula formalis perfectissima* seria na verdade uma condução que remetia a uma sonoridade antiga, inclusive pela suspensão de 4<sup>a</sup>.

Isso nos leva para outras relações além da questão gramatical, já que a tipologia desta *clausula* assume um caráter de significante, ou seja, cria um sentido de escuta além de sua função. Primeiro, como o próprio Gjerdingen (2007, p. 46) afirma, a presença de *clausulae vera* nos compositores do século XVIII trazia à obra uma referência de *estilo antigo*. Logo, além deste forte lastro, que consideramos na tradição polifônica ibérica, este motete reforça a estrita observância do estilo eclesiástico usado por José Maurício também pelo estilo *pieno* na textura (estilo natural de momentos penitenciais) e o pictorialismo (e não o jogo dos estilos tópicos) como ferramenta semântica. Em síntese, há uma coerência estilística na escrita desta unidade musical.

O que justificaria isso? Duas teses são plausíveis. A primeira seria mais pacificada: José Maurício, como músico de uma corte tradicionalista na observância do catolicismo, tinha como perícia um decoro que, possivelmente,

<sup>19</sup> Esta se denomina *incompleta invertida* segundo a autora por dois motivos: (1) a cláusula tenorizans (2̂-1̂) deve ser posta sempre em uma voz mais grave que a cláusula cantizans (7̂-1̂). No exemplo, ocorre o oposto, a tenorizans está na voz mais aguda, por isso recebe o termo *clausula vera invertida*. (2) O termo *incompleta* se refere ao fato da tenorizans caminhar para o 3̂ (Mi) em detrimento do 1̂ (Dó), que proporcionaria o movimento completo. Gjerdingen (2007) a classifica como cláusula *perfectissima*, pois julga as cadências pelas vozes exteriores, sendo o movimento 5̂-1̂ no baixo a justificava para a utilização deste termo. Ademais, para o autor, a cláusula vera é uma das variantes proveniente do que ele classifica como cadência tenorizan, classificada pelo baixo 2̂-1̂. Para a cláusula vera é necessário a voz soprano em 7̂-1̂.

era marcado pela manutenção de modelos ancestrais de religiosidade, logo, de sonoridades recorrentes a este estado. Isso justificaria todas as escolhas expressivas e gramaticais da música, inclusive uma *clausula* típica da polifonia ibérica dos séculos XVI e XVII, considerando o gênero motete. Tese que se fortalece na medida que sabemos, hoje, que obras de compositores como Manuel Cardoso (1566–1650) ainda eram copiadas no território brasileiro, na segunda metade do século XVIII.

Outra tese está ancorada no plano musical da missa cantada e nos remete a questões semânticas. Inclusive considerando que haveria outras possibilidades de conclusão, e que eram do domínio do compositor. José Maurício, por exemplo, poderia escrever uma cadência, digamos, mais moderna, como uma *Prinner*. E a condução das vozes não custaria grande exercício, isso porque as funções harmônicas seriam as mesmas, bastando ajustar as vozes a um movimento descendente no *cantus* iniciando na nota Lá até o Mi, ou seja, até o  $\hat{3}$ . Ora, usando esta fórmula conseguiria uma sonoridade bastante próxima do que conseguiu com a *clausula vera imperfeita invertida*. Logo, supomos que a questão não era gramatical, mas de significação. E, pela lógica galante, alguns elementos musicais estariam conectados a essa escolha, indexando-a num passado ou projetando-a a um *devoir*. E neste ponto é preciso ampliar a perspectiva do motete analisado.

O *Improperium expectavi cor meum* é o texto do *Offertorio* da missa de Domingos de Ramos, escrito no oitavo modo (com *finalis* em Dó). Segue a esse *offertorio* uma breve leitura — *Concéde, quaésumus Dómine [...] —* com sua respectiva doxologia (*Officium Majoris Hebdomadae...*, 1923, p. 81). Esta doxologia evidentemente continua no *tonus* de Dó, que é o *tonus* de toda a missa. Porém, neste trecho específico, a recitação inicia com a nota Mi (Fig. 9). Devemos levar em conta, também, que a música polifônica “harmonizava” com a recitação da missa. Logo, podemos supor que José Maurício tratava de “acomodar” a *cantoria* com a *clausula*. Provavelmente mais que isso. Tratava de criar um enlace, expressivo, para uma recitação que rompia com a *corda* preponderante da recitação. Isso justificaria a *imperfeição invertida* da *clausula vera V-I*, ou seja, fazer soar o Mi no *cantus* para orientar uma retomada sem sobressaltos, considerando que o salto de sexta era considerado áspero. Desta forma, e considerando a natureza da mentalidade galante, devemos analisar as possibilidades por uma expectativa dramática de amplo alcance, no caso dentro da Liturgia da Semana Santa.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is numbered 39 at the top left. The lyrics are: "to a - ce - to." for the Soprano, "to a - ce - to." for the Alto, "to a - ce - to." for the Tenor, and "to a - ce - to." for the Bass. The score includes a piano reduction of the canticle "er óm-ni - a sæ-cu-la sæ-cu-ló - rum. R. A-men." with a large 'P' marking the beginning of the canticle. The score is written in a style that includes figured bass notation (e.g., 8, 6, 5, 1) and dynamic markings like 'pp'.

**Figura 9:** Suposto movimento de enlace entre o fim do motete polifônico do *offertorio* com o cantochão do *communion* da missa de Domingo de Ramos, no motete *Improperium expectavi cor meum*.

Primeiro ponto, o estilo. Este motete desde o início traz uma marca indelével de estilo penitencial que não só culmina como se projeta na *clausula* analisada. É uma questão que se desdobra em muitas, mas primeiro no decoro, pois cumpre uma expectativa local cumprida com sonoridades tradicionais do motete ibérico.

Segundo ponto, o projeto expressivo. Como poderemos ver, esta *clausula* cumpre um papel indexado pelo contexto litúrgico. Qual contexto? A transição afetiva que ocorre em Cristo e que está no subjetivo do próprio texto do motete. Quem prova isso é o *tonus* da missa cantada, que, mesmo continuando na *corda* de Dó, depois da reflexão sobre os impropérios, retoma a recitação começando pela nota *Mi*. E essa sutileza, que está na quebra da sonoridade geral da missa, foi indexada no início dessa unidade musical, como mostraremos abaixo.

Em conclusão para este trecho, na mentalidade do compositor galante todo elemento participa do processo expressivo, inclusive em pequenos detalhes. Aqui vimos como uma simples cadência “carrega” inúmeras função, inclusive “marcar” a sonoridade para servir de gatilho com uma identidade sonora específica, no caso uma referência ao estilo antigo tradicional da música religiosa ibérica.



## Das Schemata

A questão da *clausula* nos leva diretamente às questões das *schemata*, inclusive porque a *clausula* é, para a gramática galante, uma *schemata*. Mais que isso, ela pode ser, como vimos, um significante expressivo que tem potencial de detonar várias conotações de sentido. Assim, depois de vermos sobre as questões dos *partimenti*, as escolhas tonais e a construção harmônica, e inclusive como uma estrutura cadencial participa de um projeto expressivo em termos de retórica, nos cabe ver qual o papel das *schemata*.

Primeiro, devemos sublinhar que as *schemata*, num sentido lato, cumprem papel sintático. No entanto, é possível vermos usos semânticos, inclusive como tópicas. Estudos recentes mostram que algumas *schemata*, como as *romanescas* e a *le-sol-fi-sol*, entre outras, podem ser consideradas campos expressivos para uma estética tópica,<sup>20</sup> assim como para dar suporte na construção de pictorialismos harmônicos. Este é o caso do trecho que ora analisamos de José Maurício Nunes Garcia. Porém com algumas adaptações que ajustam as *schemata* ao projeto expressivo.

Nos mesmos compassos iniciais que vimos trabalhando, José Maurício articula duas *schemata* que Joseph Riepel, em seu tratado *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1ª ed. em 1752), denominava *Fonte* e *Ponte* (Fig. 10).<sup>21</sup> No

---

<sup>20</sup> Estudos de *schemata* como estruturas tópicas têm sido publicados com maior frequência. Destacamos aqui os trabalhos de Vasili Byros, *Topics and Harmonic Schemata: A Case from Beethoven* (2014), e Olga Sánchez-Kisielewska, *Interactions between Topics and Schemata: The Case of the Sacred Romanesca* (2016). No Brasil, alguns estudos avançam no mesmo sentido, como o de Ágata Yozhiyoka Almeida e Diósnio Machado Neto, *Interação entre tópicos musicais e o esquema harmônico le-sol-fi-sol na Missa de Réquiem (1816) de Marcos Portugal* (2021).

<sup>21</sup> No acervo de lições dos mestres da música galante, o aluno era submetido a exercícios para articular a forma em diversas situações. Para aberturas, aprendia a lidar com as *romanescas*, muitas vezes associadas às *priners* (esse nome foi dado em homenagem ao mestre que ensinava esse tipo de progressão, Johann Jacob Prinner). Para fechamentos, a *quiescenza* (termo que remete à suspensão do movimento). Para a transição de seções, Joseph Riepel (1709-1782) ensinava três progressões, por ele denominadas *Fonte*, *Monte* e *Ponte*. Estas denominações eram, como a *quiescenza*, metáforas. A razão de seus nomes era devido às sequências melódicas que elas promoviam. Todas se constituíam de duas partes, mas a *Fonte* articulava uma sequência através de passo melódico de um tom entre duas frases; a *Monte* fazia as frases “subirem” um tom; e a *Ponte* mantinha um pedal sobre a dominante, ou seja, um movimento linear sustentado sobre uma nota (Gjerdingen 2007, p. 197; *ibidem*, nota 1, cap. 14, p. 491). No fundo, eram variantes de um mesmo movimento:  $\begin{pmatrix} 4 & -3 \\ (7 \text{ ou } 5) & -1 \end{pmatrix}$ . Cabe dizer que, em estudos recentes, Willian Caplin (Neuwirth 2015, p. 21) associa os esquemas de contraponto a qualidades das progressões

entanto, não o faz de forma escolar, e sim “adapta” ambos os esquemas, inclusive agindo sobre uma de suas sonoridades capitais.

Vejamos, na *Fonte* aprendida de forma escolar o movimento contrapontístico ④-③ do *cantus* deveria ser antecedido por um movimento ⑥-⑤, na mesma voz. Mesmo quando o compositor optava por “comprimir” esse esquema em dois acordes, e não sobre duas semi-frases, que eram separadas por um tom no sentido descendente, o movimento ⑥-⑤ deveria estar em “alguma” das vozes. José Maurício observa isso, mas com uma sutileza: a nota Lá que resolve em Sol não forma mais o acorde de Lá maior, mas o de Ré menor (c. 5, Fig. 10). Desta forma o movimento está, digamos, defasado. Isto não afeta o esquema porque o movimento ④-③ no *alto* tem bastante saliência, mas lhe dá uma função expressiva específica, justificada nas suas estratégias oratoriais fundadas sobre um espaço de ambiguidades.

The Fonte

The musical score for 'The Fonte' is presented in four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'um ex - pe - cta - vit cor me - - -' for Soprano; 'ex - pe - cta - vit cor me - - -' for Alto; 'ex - pe - cta - vit cor - - me - - -' for Tenor; and 'um ex - pe - cta - vit cor - - me - - -' for Bass. The figured bass at the bottom shows the harmonic structure:  $\frac{6}{5}$  for Ré menor and  $\frac{6}{5}$  for Dó maior. Circled numbers ④, ③, ④, ③ are placed above the notes in the Alto staff, and circled numbers ⑦, ①, ⑦, ① are placed above the notes in the Bass staff. A bracket above the Alto staff spans the intervallic movement ④-③. A bracket below the Bass staff spans the intervallic movement ⑦-①. The lyrics 'vit cor me' are aligned with the notes in the Alto and Bass staves.

Figura 10: O esquema *Fonte*.

O que isso indica? Que a questão da oratória prevalecia, também, sobre o uso ortodoxo das estruturas esquemáticas, a ponto de afirmarmos que a perícia do compositor saberia manejar com as fronteiras da inteligibilidade dos elementos retóricos; como vimos afirmando durante todo este texto. Sobre esses limites, ou seja, as sonoridades características dos movimentos contrapontísticos, é que os compositores alteravam ou ocultavam notas. Por outras palavras, os

harmônicos. Assim, os classifica como os de *prolongação* (a *Ponte* seria para prolongação da dominante); os de *seqüência* (como a *Fonte* e a *Monte*); e os de *cadência* (como a *Prinner*).

esquemas de contraponto eram usados em prol do discurso. Desta forma, estressavam a inteligibilidade, às vezes no extremo de sua presença, em benefício do argumento; aliás esse estresse da retórica era uma das estratégias usadas por Beethoven em sua poética. José Maurício, mesmo longe de ser tão radical como Beethoven com os pressupostos dos esquemas, não fugia à regra de sua época. Neste caso, devemos analisar o que justifica a pequena alteração do esquema que sublinhamos acima. Novamente partimos do geral para o particular, observando que, novamente, é a questão da relação música-texto.

E é justamente essa relação que nos permite olhar mais detalhes, além das escolhas sobre tonicização e esquemas. Vejamos agora como esses recursos se articulam com as figuras de retórica.

Voltemos à análise do trecho inicial do motete *Improperium expectavit cor meum* (Fig. 11). A progressão harmônica com a qual a música inicia nos remete às variantes de contrapontos para transição, no caso o esquema que Riepel ensinava sob o nome de *Ponte*. Esse esquema se justificaria considerando duas “consequências”. Primeira, que esse esquema possibilita trabalhar um campo harmônico a partir de uma ambiguidade, como mostra Gjerdingen (2007, p. 198), analisando um exemplo do próprio Riepel. Explicamos. A *Ponte*, em sua versão escolar, é escrita sobre um pedal com ⑤, associada ao ② no *cantus*, quando muito um ④; ou seja, é um esquema de *prolongação* da dominante. No entanto, neste trecho, essa configuração não se dá de forma explícita. Aliás, muito pelo contrário. A nota que forma um pedal nos compassos 1 e 2 é a nota fundamental da tônica, ou seja, Dó; mais que isso, o acorde de Dó $\frac{5}{3}$ .

Escolarmente, essa passagem não se configuraria como uma *Ponte*, no que diz respeito à *prolongação* da dominante. Porém, José Maurício, ao escrever sobre esse pedal na fundamental de C, também escreve uma *circulatio*, cujas notas pivôs são Ré (*tenor*) e Fá (*alto*). Num andamento *moderato* para *adagio*, como pede o decoro do texto, a harmonia dessa *circulatio* causa mais do que uma *apoggiatura* sobre um acorde $\frac{5}{3}$ , promove a escuta de um acorde de dominante sobre um pedal de tônica, ou seja, o trecho se forma, também, por uma “saliência” num acorde $\frac{4}{2}$ . Este movimento harmônico cria uma ambiguidade entre as sonoridades de Dó maior e Sol maior. E mais que isso, o terceiro compasso desse trecho é um acorde de G que resolve em um acorde em  $\hat{6}$ , por um movimento ④-③ no baixo (c. 3). Ou seja, a dominante está em *prolongação*, mesmo que velada.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in common time (C) and features a 'Ponte' section. The lyrics are 'Im - pro - pe - ri - um ex - pe - cta - vit'. The Soprano part starts with a forte (f) dynamic and a circulatio marking. The Alto part has a circulatio marking and 'Notas pivôs' indicated by arrows. The Tenor part has a circulatio marking and 'Notas pivôs' indicated by arrows. The Bass part has a circulatio marking and 'Notas pivôs' indicated by arrows. The figured bass notation at the bottom is: 5/3, 4/2, 5/3, 4/2, 5/3, 4/2, 5/3.

Figura 11: O esquema *Ponte* nos compassos 1~2.

Outra consequência do uso desse esquema nos leva para a sequência do trecho que, como veremos, articula uma questão discursiva. Recordando, na cabeça do compasso 4 temos um acorde em  $\hat{6}$  sobre C, alcançado por uma *Ponte*. A música, também como vimos, está no início da *mudança* — tonicização de C para G (o oitavo modo, como plagal, traz em si o tetracórdio descendente C—G). No projeto discursivo, José Maurício sublinha essa *mudança* com uma *ucita di tono* seguida de uma *aposiopesis*, ou seja, uma figura retórica de intensificação usando o silêncio.

Em outras palavras, José Maurício marca todo o ambiente por elementos típicos para trechos disfóricos (é, sobretudo, um fator de indexação). Não bastasse isso, escreve um esquema de transição (por sequenciação) caracterizado pelo movimento descendente, a *Fonte*. Esta se realiza após o acorde  $\hat{6}_5$  sobre Dó# e segue escolarmente os movimentos contrapontísticos: ⑥-⑤; o  $\hat{4}$ - $\hat{3}$  no alto, e o ⑦-①. Ademais, a “queda” do acorde de Ré menor para o de Dó maior, em 6, é rápida, em meio a um movimento que aumenta essa expectativa por vários movimentos sobrepostos, a começar pela omissão do movimento ⑥-⑤ dentro do esquema *Fonte* (Fig. 10, c. 5), como já expusemos acima. Falta dizer que essa “omissão” diminui a tensão, pois o ⑥ se torna ⑤ na saída da *aposiopesis*, e, mais, impulsiona o contraste pelo fluxo rítmico (contraponto em “diminuição”) até chegar a *corda* G. E não há que esquecer... o movimento se inicia, no baixo, na

nota Dó#, ou seja, há uma quarta aumentada entre o início da progressão e sua finalização. Por fim, após a *Fonte*, José Maurício retoma o esquema *Ponte* (Fig. 12, c. 6 e 7), antes de seguir para a cadência simples que encerra este denso trecho.

Indo para um quadro geral (Fig. 12), o trecho inicia com uma *Ponte*, marcada sobre uma métrica em dátilo (que trataremos adiante), seguida de uma *Fonte*, marcada por dois recursos retóricos de intensificação, articulando-os: uma figura de silêncio, a *aposiopesis*, seguida de uma aceleração do fluxo rítmico, por dois movimentos oblíquos de semitom. Retoma o esquema da *Ponte*, para encerrar com uma cadência simples.

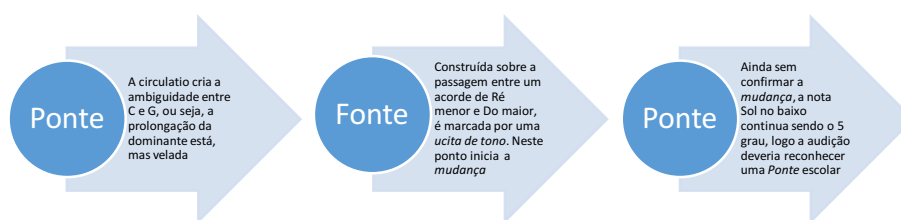


Figura 12: Análise dos compassos 1~7.

Por fim, reiteramos que assim como os outros parâmetros já analisados, as *schemata* corroboram que a tese de um pictorialismo sobre um destino, trágico, a partir deste ponto se intensifica. No entanto, é o início, também, do plano do sacrifício salvífico. Falta dizer, como síntese, que, no que se refere aos esquemas, José Maurício usa dois esquemas de transição articulados. Como metaforiza isso? Com recursos combinados, inclusive dos esquemas. Ora, se a *Ponte* desenha uma

passagem linear, como prolongação de um movimento instável entre tônica e dominante, a *Fonte* representa a descida. Descida também realizada pela tonicização, e confirmada pela *Ponte* do c. 6 e 7, agora declaradamente na dominante.

Resta dizer que, a partir de um movimento tonal que parte da *corda C*, e através de uma *uscita di tono* no  $Dó\sharp$  (*uscita di tono* de Ré) chega à *corda G*, no c. 9, é marcada pelo movimento da instabilidade. Primeiro porque se chega a *G* por uma rápida sucessão entre acordes  $\frac{5}{3}$  e  $\frac{6}{4}$  sobre um pedal no  $\hat{5}$  (nota Sol) seguido de uma nova *aposiopesis* (Fig. 13). Segundo porque a “chegada” é “falsa”, pois na verdade ela é um “imbricamento”, pois, o que deveria ser o ponto final da tonicização, é imediatamente desestabilizado por um cromatismo ascendente. Enfim, é a pictorialidade da ascensão, marcada pela palavra que nesse parágrafo se repete: a instabilidade.

5

Ponte

S  
 cor me - - - um Et - mi - se - ri - am

A  
 cor me - - - um Et - mi - se - ri - am

T  
 cor - me - - um Et - mi - se - ri - am

B  
 cor - me - - um

Figura 13: O esquema *Ponte* nos compassos 6~7.

Em termos oratoriais, José Maurício nos induz a um caminho de “confirmação” das dúvidas. A primeira *Ponte* estabelece a dúvida, ou seja, os dois primeiros compassos funcionariam como “refutação”, por isso a ambiguidade entre *C* e *G*. A *Fonte* intensifica esse conflito, mas o leva ao hexacórdio de *G* (o que ainda não é a tonalidade de Sol, detalhe a ser considerado como importante). Neste ponto, através de uma segunda *Ponte*, a confirmação de um destino se estabelece (por isso ainda é um esquema de transição), e impulsiona a instabilidade para a seção central do motete.

A seguir, veremos que a métrica ajuda nesse discurso sobre as instabilidades, para não dizer ambiguidades.

## Das escolhas métricas

O último elemento retórico que trataremos é, possivelmente, o mais complexo para entendermos a sua presença a partir de uma escuta contemporânea. Como introdução, devemos dizer que a métrica, desde muito, deixou de ser um aspecto entendido enquanto valor significativa para uma análise discursiva da música. No entanto, como observa Danuta Mirka, através de Mattheson, a métrica era um dos parâmetros afetivos dos mais importantes para a estética galante.

Se, inicialmente, Mattheson se concentra nas qualidades afetivas dos intervalos, é porque elas foram discutidas por Kircher e Christoph Raupach, aliás Veritophilus, em um tratado sobre o poder afetivo da música que Mattheson editou e prefaciou (1717), mas sua discussão posterior na Parte Dois de *Der vollkommene Capellmeister* deixa claro que todos os parâmetros musicais têm qualidades afetivas. O mais importante entre eles é o **ritmo** (grifo nosso). Mattheson demonstra isso em um experimento no qual ele transforma afetos de melodias mudando seus padrões rítmicos. Como resultado, ele transforma cinco corais em danças—um minueto, uma gavota, uma sarabande, uma bourrée e duas polonaises—e duas danças—um minueto e uma angloise—em corais. Em cada caso, a mudança do padrão rítmico causa uma mudança de metro. As qualidades afetivas da métrica não são discutidas em *Der vollkommene Capellmeister*, mas Mattheson remete o leitor a seu primeiro tratado, *Das Neu-Eröffnete Orchester*, onde as métricas são atribuídas a diferentes afetos e relacionadas a diferentes gêneros. (Mirka 2014, p. 11).<sup>22</sup>

Por sua vez, Willian Caplin explica que, desde o início do século XVIII até o seu último quartel, a questão métrica passou por uma profunda modificação enquanto paradigmas teóricos. Paulatinamente, a taxonomização dos acentos métricos em padrões reconhecíveis foi, digamos, mitigado por uma compreensão

---

<sup>22</sup> “If, initially, Mattheson concentrates on affective qualities of intervals, this is because they were discussed by Kircher and Christoph Raupach *alias* Veritophilus in a treatise about affective power of music that Mattheson edited and prefaced (1717), but his further discussion in Part Two of *Der vollkommene Capellmeister* makes clear that all musical parameters have affective qualities. Paramount among them is rhythm. Mattheson demonstrates this in an experiment in which he transforms affects of melodies by changing their rhythmic patterns. As a result, he turns five chorales into dances—a minuet, a gavotte, a sarabande, a bourrée, and two polonaises— and two dances—a minuet and an angloise—into chorales. In each case the change of rhythmic pattern causes a change of meter. Affective qualities of meter are not discussed in *Der vollkommene Capellmeister*, but Mattheson refers the reader back to his first treatise, *Das Neu-Eröffnete Orchester*, where meters are assigned different affects and related to different genres.” (tradução nossa).

mais autônoma do trabalho rítmico. No entanto, a partir da segunda metade do século XVIII, novos paradigmas ampliaram os limites dos acentos padronizados das métricas adaptadas do modelo da literatura grega:

[...] os acentos oratórios e expressivos (sendo este último uma versão mais forte e enfática do primeiro) ocorrem independentemente da métrica: são tons individuais (ou grupos de tons) especialmente enfatizado tanto na composição (por meio de figuras musicais, harmonias ou dissonâncias) e na performance (por meio de intensificação dinâmica) (Caplin 2008, p. 670).

Por outras palavras, a vigência dos padrões métricos discutidos desde o século XVII, e organizados numa teoria como o da *rhythmopoeia*, incorporaram, na segunda metade do século XVIII, concepções de alargamento das regras rítmicas que deram novo alento a capacidade expressiva da música.<sup>23</sup> Enquanto as formas métricas já estavam compreendidas, e se articulavam como um princípio para as teorias dos afetos (*Affektenlehre*), cada vez mais adjetivos qualificantes que indicavam o andamento e o caráter no início dos movimentos eram utilizados em meados para frente do século XVIII (Allanbrook 1983, p. 14). Isso não quer dizer que os modelos métricos foram superados, no entanto, não se censurava a quebra da inteligibilidade dos padrões antigos.

Como demonstra Cooper & Meyer (1960), compositores galantes passaram a usar construções métricas compostas, a tal ponto que o rigor delas era mitigada num processo complexo de “camadas” de pulsações. Isso se deu por uma simples constatação, o ritmo, antes tratado como unidades da métrica, não seriam eles mesmos a própria métrica (Cooper; Meyer 1960, p. 7). Assim, a articulação dos modelos rítmicos passou a ser relacionada aos modelos prosódicos e, uma vez independentes da métrica, puderam ser estruturados para além da enquadração métrica. Uma das consequências dessa postura galante diante do ritmo foi que passaram a ser melhor articulados em um âmbito macro da arquitetura da obra.

Este é o caso da escrita deste parâmetro no motete de José Maurício. Como fator de seu tempo, o jogo de acentos e expressões quebram a métrica sem

<sup>23</sup> As discussões teóricas sobre métrica e ritmo continuaram tão detalhadas quanto antes, com nomes relevantes como J.P. Kirnberger (1721) e Carlo Gervasoni (1762). No universo luso-brasileiro, o principal tratado sobre as novas perspectivas do tratamento rítmico foi escrito por Francisco Ignácio Solano (1720-1800), *Nova Instrução Musical ou Theoria Prática da Música Rhythmica* (Lisboa, 1764).



prescindir dela. De partida ele propõe um problema que, no nível superficial, sugere um troqueu na métrica binária (Fig. 14). No entanto, por se tratar de uma obra em uma métrica lenta (2/2), um dáctilo parece surgir na conjunção com uma *circulatio* no tenor e no alto, que, em terças paralelas, “impulsionam” as notas do acorde de C uma terça acima. Aliás, percebam que o dáctilo se forma na força do movimento consonante do terceiro tempo e dissonante no quarto. E o que afirma essa ideia é que, no compasso 3, o dáctilo é escrito sem o suporte da *circulatio* e através de um recurso motetístico tradicional, qual seja, repetir um motivo trocando as vozes, em pares.

Porém, como afirmamos acima, o compositor galante está num período de transição entre o uso rígido das métricas e sua expansão para um jogo rítmico mais individualizado, ou melhor, prosódico enquanto liberdade métrica. Assim, e um simples motete prova, os problemas métricos deste motete são mais intrincados do que pode vislumbrar nossa experiência empírica dos fatos.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 2/2 time and consists of two measures. The lyrics are "Im - - pro - pe - ri - um ex - pe -". The Soprano and Alto parts have a circulatio (U) under "pro" and "pe". The Tenor part has a circulatio (U) under "pro" and "pe". The Bass part has a circulatio (U) under "pro" and "pe". The Tenor part also has a circulatio (U) under "pe" and "ri". The Soprano and Alto parts have a circulatio (U) under "pe" and "ri". The Soprano and Alto parts have a circulatio (U) under "pe" and "ri". The Soprano and Alto parts have a circulatio (U) under "pe" and "ri".

Figura 14: Nível básico da métrica do *Improperium expectavit cor meum* - compassos 1–2.

Observando toda a construção fraseológica podemos ver outras camadas do entrelaçamento da polifonia rítmica, assim como sua conjunção com a construção harmônica (Fig. 15). Ou seja, ao considerar a expansão da análise por toda a trama polifônica, a obra transluz. E o que vemos? A estrutura rítmica construída logo nos primeiros compassos da obra é feita sobre níveis

arquitetônicos<sup>24</sup> que se articulam para a emergência de um anfíbraco (∪ – ∪) como ritmo dominante.

The figure shows a musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are: *Im - pro - pe - ri - um ex - pe - cta - vit*. A box labeled 'b.' highlights a specific rhythmic pattern in the Soprano part. Below the score, rhythmic diagrams labeled 'i.', '1.', and '2.' illustrate the underlying patterns of accents and rests.

Figura 15: Análise das camadas da polifonia rítmica

E aqui algo que sempre deve chamar atenção quando lidamos com a mentalidade forjada sobre processos retóricos, ou seja, algo fora do comum. Explicamos, enquanto é comum em níveis primários e inferiores, o anfíbraco é pouco usual em níveis arquitetônicos superiores do ritmo. Por conta de seu caráter ambíguo, é preciso que os parâmetros que o formam em níveis menores sejam expostos de maneira que o acento funcione como uma espécie de pivô entre dois elementos não acentuados. (Cooper; Meyer 1960, p. 80).

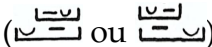
Essa é uma estratégia comum para a música retoricamente pensada, mas difícil para nossa escuta. Por isso, vejamos em detalhes. Partindo do nível sub-primário (i), logo no primeiro compasso há uma estrutura piramidal, i.e., onde dois padrões rítmicos acontecem ao mesmo tempo. Isto se dá devido ao fato de o *Tenor* iniciar a frase com a estrutura sub-primária bem evidente de um troqueu (– ∪), enquanto no *Alto* o dáctilo (– ∪ ∪) se instaura. Este se fortalece na medida

<sup>24</sup> Como a harmonia e a melodia são organizadas arquitetonicamente (motivos, frases, períodos) assim é também o ritmo (Cooper; Meyer 1960, p.2). Seguindo o método de Grosvenor Cooper e Leonard Meyer, o ritmo é feito de níveis inferiores (ou sub-primário no caso de um único nível inferior), primário e superiores.

que é caracterizado pelo tempo fraco (a) em um andamento mais lento, o que o torna muito improvável de ser percebido como um batimento acentuado, mesmo se fosse um subgrupo.

Esta observação do nível sub-primário é importante, pois esta estrutura piramidal não pode ser reduzida a um único agrupamento rítmico de maneira arbitrária, já que o troqueu aparece de maneira estável, e o dáctilo, apesar de instável ainda neste momento, se estabelece definitivamente no compasso seguinte. Neste nível arquitetônico não há ambiguidade, mas essa proposital estrutura piramidal é o que ajudará a estabelecer o caráter ambíguo do anfíbraco nos níveis maiores.

Avançando para o nível primário (1), o troqueu inicial emerge por estar em seu ambiente mais propício — métrica binária —,<sup>25</sup> mas seu tempo fraco já se estabelece como parte do agrupamento rítmico seguinte por aproximação melódica, harmônica e mesmo temporal. Ademais, o dáctilo do nível sub-primário (i) no segundo compasso ajuda a conectar o tempo fraco com o agrupamento que já vem sendo formado no nível primário desde o tempo fraco do primeiro compasso; há, portanto, o estabelecimento do anfíbraco. Com a condução das vozes externas fazendo uma espécie de anacruse (b), o iâmbico ( ∪ — ) conclui esse momento com o anfíbraco como pivô. A característica que chama a atenção aqui é o caráter de prolongamento do compasso que o anfíbraco causa ao ultrapassar as barras de compasso e conectar os ritmos que o antecedem e que o procedem.

Com todos esses parâmetros colocados nos ritmos primário e sub-primário, o ritmo do nível arquitetônico superior (2) que determinará o ritmo deste momento inicial surge com o anfíbraco, que por si só já possui um caráter ambíguo, uma vez que a tendência é, neste nível, ser percebido como subgrupos (  ) (veja Cooper; Meyer 1960, p. 80).

Em síntese, a ambiguidade ganha força no fato de o primeiro compasso se iniciar com uma estrutura piramidal no nível inferior e um troqueu no nível primário, o que causaria a percepção de um batimento acentuado no nível

---

<sup>25</sup> A mente humana tem a tendência de equalizar subgrupos ao nível do batimento da métrica (ex. uma mínima e duas semínimas serem entendidas como apenas dois momentos do ritmo), o que é chamado de Princípio da Equivalência Métrica (Cooper; Meyer 1960, p. 22). É devido a este princípio que ritmos de três tempos (anapesto e dáctilo) são menos encontrados em níveis primários de métricas binárias.

superior de início, mas que é retrospectivamente entendido como um tempo fraco ( $\ominus$ ), já que em seguida o verdadeiro acento se estabelece, como dito antes, funcionando como pivô entre dois elementos não acentuados. Este pivô é feito exatamente através do anfraco no nível primário. Assim, também, a ambiguidade que se instaura logo nos primeiros três compassos é gradualmente dissolvida com o estabelecimento evidente do anfraco nos compassos seguintes (3 - 4 e 5 - 7).

### A oratória de José Maurício

As seções anteriores trataram de analisar em separado cada parâmetro com a finalidade de demonstrar a sua organicidade e as estratégias do compositor para efetivar uma ideia, dentro de um ambiente forjado pelo pensamento retórico. Sobretudo, buscamos desvelar a disposição dos elementos expressivos da primeira parte da frase — *improperium expctavit* — como um pictorialismo consequente da ideia de ambiguidade afetiva dentro de um dos primeiros motetes para a Paixão de Cristo. Discutimos, também, como, desde o princípio, dogmas e/ou crenças e valores se apresentavam como uma situação dada que definiu as escolhas da unidade musical, ou seja, para a *inventio*. Especulamos, inclusive, haver uma perspectiva de *devis* por uma solução de continuidade do motete para dentro da cerimônia, ou seja, sua composição seria pensada como um ciclo musical ou mesmo para um agenciamento virtual de largo alcance.

E quais foram as estratégias de José Maurício para construir um discurso que ao mesmo tempo fosse interpretável à luz da retórica e, consequentemente, do decoro de seu tempo?

1. Uma tonalidade que desde o princípio é instável, mesmo considerando uma tonicização branda de C para G, o que pode sugerir uma ideia de mudança, mas não brusca.
2. Esquemas de contraponto que “desenhavam” uma metáfora de transição.
3. Uma métrica escrita para não se fixar num padrão único, ou melhor, trabalhando um padrão de natureza ambígua.

Porém, como todos esses elementos separados constituem uma estratégia de oratória?

Acreditamos que a primeira metáfora apresentada diz respeito a um destino. A rápida mudança tonal ou uma marcação métrica com um dátilo sobre uma mesma nota seria facilmente compreensível numa perspectiva de destino fatal, para ouvidos habituados a essas construções pictóricas. A questão da ambiguidade seria uma propriedade associativa, a partir do primeiro impulso. Ou seja, pressupunha-se que o ouvinte atento deveria perceber outros elementos somados ao dátilo, como a presença de uma *circulatio* intensificando a tensão e, principalmente, uma *ucita di tono* dando a uma tonicização tênue uma “tinta” de apreensão, como que dizendo “deste ponto, a mudança ocorre”. Aliás, essa pequena inflexão, típica de uma *ombra*, se projeta como trabalho argumentativo do compasso 8 em diante. Neste espaço, as tonicizações se tornaram rápidas e com o uso do recurso cromático, como no compasso 4.

A partir dessa síntese, podemos supor que José Maurício parece recorrer à tradição do simbolismo musical para compor seu discurso. Isso porque, combinando a métrica, o uso dos movimentos harmônicos (das tonicizações aos esquemas de contraponto), e, inclusive, questões pontuais, como o caso da *ucita di tono*, vemos uma construção recorrente de semânticas para destinos incontornáveis. No entanto, o que é interessante notar é a recorrência de ambiguidades. É como se, pela música, José Maurício quisesse discutir os dogmas de Cristo, considerando seu inevitável destino: humano e divino, suscetível à paixão humana, mas crente de sua missão salvífica.

Neste sentido, e conseqüente com a análise das relações dos recursos retóricos (tons, esquemas, métricas e figuras), há um detalhe que provavelmente está sustentado em suas doutrinas religiosas. Este se desvela quando interpretado à luz do “que não está no lugar”: o modo maior da tonalidade. Ora, para um ambiente que deveria ser disfórico, como o caso da consciência de Cristo diante do seu destino, o modo maior marca todo o ambiente. Isto porque, este modo maior nos induz interpretar que a leitura de José Maurício desse trecho bíblico é que o destino, nesse momento dolorido, não é um fato negativo.

Esse é um detalhe importante que uma análise das mentalidades ajuda a compreender. Em termos gerais, ou seja, o que José Maurício compartilha esteticamente com seus contemporâneos é uma estética comum na música galante: a estética do *devoir*. Neste motete, o *devoir* está na recusa de sublinhar a dor do momento, ou seja, a constatação de Cristo dos impropérios que lhe infligem. Aliás, diga-se, o *devoir* que trabalha José Maurício não é resolvido na música, mas

sim sobre o agenciamento que ocorre no compartilhamento comunitário da história bíblica. Em outras palavras, José Maurício trabalha uma estratégia apostando num agenciamento virtual sobre a relação dogmática da Paixão: a *redenção*. Sem a certeza de que seu ouvinte compreenderia isso na escolha por uma tonalidade maior, sua música poderia causar um estranhamento afetivo no campo do decoro.

No entanto, a questão do decoro é complexa na medida que temos que entender o que valida um modo maior no momento de uma aflição. Para resolver essa questão devemos recorrer a uma ampliação do que consideramos ser uma recorrência simbólica na música de José Maurício.

Inúmeros exemplos vistos no conjunto de sua obra nos permitem afirmar que o mestre carioca desenvolve a representação da morte numa perspectiva, religiosa e positiva, da redenção. Em muitas passagens disfóricas, como em mementos, José Maurício atenua o caráter grave da morte usando contrastes tópicos ou tonais, como acordes maiores em trechos menores, ou mesmo passagens pastorais. Julgamos ser esta uma manifestação de sua crença mariana, como já tratamos em outros textos.<sup>26</sup>

Dito isso, é relevante que esse problema surja, musicalmente, num solilóquio do Domingo de Ramos, e logo nos primeiros compassos. Isso, com certeza, indica diversas indexações, inclusive a *clausula* que tratamos acima, no sentido de uma morte mediada pela Igreja. Em outras palavras, a rede de significações se sustenta na ideia da Paixão como uma morte para a redenção e cujo único mediador é a religião.

Por isso, logo nos primeiros compassos José Maurício estabelece um relacionamento de ambiguidade de dois espaços tonais conjugados, C e G. Interpretamos isso como estratégia para um motete que, num ambiente eufórico do Domingo de Ramos, guardava a certeza de um destino marcado pela Crucificação.

Assim, essa movimentação entre propriedades muito próximas revelaria, por um lado, uma modulação do sentimento dentro de um solilóquio, sem contrastar seu afeto a ponto de projetar uma negação de um compromisso, no caso vinda de uma tomada de consciência de Cristo de seu destino. No entanto,

---

<sup>26</sup> Cf. Machado Neto, Diósnio, *E jazerá em jardim florido: estudo preliminar sobre usos tópicos na representação da Mariologia na música de José Maurício Nunes Garcia* (2019).

a música mostra-se instável desde um primeiro momento. Instabilidade que se afirma a partir do compasso 8, com uma progressão harmônica estabelecida numa sequência de cromatismos, mas que alcança seu auge, e simbolismo, na cadência final: a escolha de uma *clausula vera incompleta invertida* e sua continuidade com a recitação da missa.

Neste ponto podemos observar dois elementos eloquentes dos usos e estratégias de José Maurício: simbolicamente, a *clausula* dá uma forte identidade religiosa ao trecho como afirmando sua “posse” para desvelar os dogmas da Paixão e, sonoramente, uma ruptura da própria recitação da missa que, de certo modo, inicia um período que adensará o aspecto trágico e ao mesmo tempo redentor da Semana Santa.

Assim, justifica-se o fato de que, apesar de o modo maior não ser contrastado, ele também não mantém a sua propriedade. Na verdade, a sutileza no tratamento das *propriedades* hexacordais respondem a uma estratégia de contraste tênue que projeta muito mais do que aparenta. É um contexto expressivo para a ambiguidade e para o *devir*. Inclusive, poderíamos ir além nas interpretações simbólicas das tonalidades e suas relações indexais com toda a Paixão. Por exemplo, a rápida transição ao G *Bquadrado* de certo modo vai acomodando lentamente uma sonoridade que, em um modo menor, simbolizaria sobejamente os momentos de morte. Portanto, há uma ideia, pois o movimento abre uma possibilidade de imaginar que esse Sol maior, opondo-se a Dó maior (uma tonalidade de “coroação”), estaria disposto como uma tonalidade que guardava um destino, o da morte, mas uma morte para o Reino dos Céus, tradicionalmente escrito em tonalidades de Sol menor. E isso é significativo em termos de afeto, pois justificaria a funcionalidade dessa tonicização precoce, e “adornada com um cromatismo” e, também, (a presença do dáctilo na nota Sol, um forte símbolo das tragédias. Mas está em modo maior.

Logo, nos parece claro que, ao escrever a música sobre o texto *Improperium expectavit cor meum* (“meu coração esperava reprovação”), José Maurício buscou, no mínimo, ressaltar que algo muda quando Jesus admite que “esperava reprovação”. Mudança que está nas escolhas — feitas no nível da *inventio* — reveladas desde o menor elemento da gramática musical.

Em síntese, todas as escolhas de José Maurício estão pensadas numa expectativa da Paixão. O compositor, perito por vocação na arte sacra, cria agenciamentos apoiado na correlação de sentidos que sabe encontrar na sua

audiência. É por isso que vemos sutilezas como a escolha da tonalidade maior; o caminho harmônico tratando de trabalhar sobre as *propriedades* hexacordais e, também, as tonicizações; as características dos esquemas de contraponto (é muito interessante o uso de esquemas de transição); as métricas, como o dáctilo em face do anfíbraco e, por fim, as figuras de linguagem (a *circulatio* é fundamental para a construção do caráter da ambiguidade).

Por fim, não há como negar a dimensão de seu discurso, inclusive numa perspectiva ideológica: o da crença na redenção. Construindo sob uma base de ambiguidades tonais e métricas, José Maurício com muita sutileza escreve um motete que parece revelar a essência da Paixão de Cristo. E ela estaria em algo simples: em modo maior que, mesmo considerando certas agitações, mantém-se sereno.

E esta análise reforça uma ideia que vimos construindo no trato de sua obra: José Maurício é um compositor de filigranas.

## Conclusão

Através de um pequeno motete de José Maurício, escrito para o Domingo de Ramos, tratamos de mostrar algumas características de escrita que revelam mais do que a perícia de um compositor específico, revelam elementos que nos permitem associá-lo a questões paradigmáticas do seu tempo, não só em relação a formação de sua perícia, mas também de suas plataformas ideológicas de discurso.

E quais perícias a análise destes trechos nos permitem afirmar?

1. Que é uma perícia que se sustenta sobre pleno domínio dos ensinamentos realizado pelos *partimenti*. Isso pode ser visto pelas harmonias construídas sobre a Regra da Oitava, inclusive por alguns derivativos, como a “regra do mi”;
2. Domínio de ferramentas retóricas que são articuladas no bojo dos *partimenti*, como as *schemata*. É de se sublinhar alguns domínios de certas funções sintáticas desse parâmetro, como tratamos de mostrar no caso no uso dos esquemas de “transição”;
3. Em termos retóricos gerais, aqueles que se desdobram não apenas do treinamento pelos *partimenti* em si, mas das ferramentas ensinada nos *sofeggios* (como o uso de figuras) e, também, pela faculdade da retórica



(como as métricas), José Maurício igualmente revela plena ciência, inclusive de uma tradição secular de uso de um capital simbólico;

4. Concepção de música como discurso, usando sempre as regras da oratória musical de seu tempo (o uso de pictorialismo ao invés de tópicos para o motete é saliente para vermos esse problema). No caso. José Maurício usa inúmeros recursos retóricos para expor questões dogmáticos da Paixão de Cristo

Em síntese, tratamos de demonstrar como a mentalidade galante se projeta através de um acervo retórico na exposição de valores e crenças — que chamamos ideologia — através de usos de elementos em *combinatória*; inclusive com elementos que podemos considerar idiossincráticos. Fizemos essa exposição a partir da ideia musical que, para José Maurício, chamamos de *redenção*. Especificamente, começamos pela base epistemológica do seu saber musical. Expusemos elementos que nos permitem relacionar usos de uma gramática musical associada, antes de mais nada, a paradigmas cujos fundamentos nos permitem especular pela adesão a um modelo retórico localizado no tempo. Sublinhamos que alguns usos, como o tratamento de dissonâncias ou até mesmo os das “notas mi”, estão sob a égide de uma marca: a escola *durantisti* de Fenaroli. Isso restringe as “atualizações” harmônicas de José Maurício para o tempo de vigência destes conceitos, ou seja, do último quartel do século XVIII; considerando que a formação de José Maurício se deu na década em meados da década de 1770, é um sincronismo importante. Acreditamos ter exposto, também, que já num motete de 1799 José Maurício dominava a sutileza de determinados esquemas de contraponto. Neste ponto, tratamos de mostrar um caso sobre o uso de esquemas de transição que, dos cadernos de Rippel, se espriam na música galante da segunda metade do século XVIII. Evidentemente, podemos concluir que a perícia de José Maurício reconheceria outros esquemas, como de fato reconhece, como já mostramos em outros artigos.

Por fim, quisemos debater como esse conjunto articulado, trabalhado numa concepção retórica absolutamente sincronizada em seus conteúdos com os mestres europeus, definem questões locais. Primeiro naquilo que dita o decoro. Como afirmamos, José Maurício assume de tal forma o caráter da dignidade do ato, uma música para a Semana Santa, que não a escreve fora de um estilo eclesiástico rígido, a ponto de não usar campos tópicos como elementos de contraste. Restringe sua escrita a pictorialismos construídos sobre métricas,

harmonias (inclusive explorando questões afetivas das tonalidades, como vimos no uso de uma *mudança*) e figuras de retórica.

Segundo, seus argumentos são construídos sob uma base discursiva que confirma uma ideia presente em muitas outras obras: o caráter purificador da morte em Cristo. Nesse motete, em específico, vimos isso na escolha da tonalidade (inclusive na *mudança*) e como ela se projeta sobre um texto que, em sua natureza, deveria estar associada a uma música disfórica. Mais que isso, numa *combinatória* sutil tece vários elementos retóricos para mitigar um caráter que, por exemplo, na *Paixão segundo São João* de Bach é retratada numa música exacerbada em severa aspereza, como metaforizando uma dor física de Jesus. Podemos afirmar, hoje, que a visão de José Maurício da morte religiosa é sublime. E esse motete alimenta nossa tese.

Enfim, o espaço e alcance da *ars rhetorica* tece uma teia de vínculos culturais profundos e necessita sempre uma prospecção das referências vigentes na sociedade que a opera; estamos sempre diante de um desafio antropológico cultural. Aliás, a ideia de que essa música transcende seu tempo é relativa, e hoje cobra seu preço nos modelos de análise e interpretação pela distância que temos de suas estruturas epistemológicas. Cabe dizer que esta ideia de uma “grande arte que está além de seu tempo” está mais associada ao que é nosso do que ao que é dela. No jogo de força para definir como entendemos essa música estão diversos aspectos sociopolíticos e culturais de grande escala, da Revolução Francesa até cientificismo do século XIX; do Modernismo até as estratégias de mercado da sociedade de massa. Tais forças fazem com que assumamos uma “tradição” enviesada, para não dizer inventada, como a da teoria musical fincada na funcionalidade orgânica dos parâmetros musicais em detrimento do que esta música nos permite como fruto de processos sociocomunicacionais de lastros profundos. E nestes vórtices de múltiplos sentidos existiu todo um esforço de patrimonializar essa música, agora “Clássica”, para promover uma melhor inteligência, uma inteligência da “grande tradição ocidental”. Este não era um caminho qualquer, pois servia, e serve, para uma ação colonizadora ocidental; descobriu-se que a colonização se dá principalmente nos afetos e subjetividades das pessoas. E, se isso era inerente do espírito imperialista novecentista, o Século XX veio no fluxo, até inconscientemente, para intensificar o deslocamento de sentido da música, fosse galante ou tradicional dos povos originais, para nossas

necessidades culturais e comerciais, como gosto, fetiche ou mesmo uma simples marca de distinção social.

Por fim, o primeiro a se concluir é que acreditamos que é necessário ampliar nossa visão sobre os usos gramaticais e retóricos de compositores de nosso passado colonial para que possamos não só ter mais alcance de algo que é obvio, mas não é tão palpável — a circulação dos saberes no espaço luso-brasileiro — mas, e principalmente, inserir uma história da recepção da teoria musical nas plataformas de investigação de uma história das mentalidades. Somente assim daremos um salto de algo já consolidado na nossa musicologia — a documentação de nossa história musical, inclusive do acervo de partituras — para algo que a impulsionará para um outro patamar que pode ser resumido simplesmente assim: qual a genética conceitual (como capital simbólico e bases teóricas), e para quais discursos, a música no Brasil colonial esteve associada?

Como uma conclusão geral, vemos que temos um problema epistemológico de amplo alcance quando tratamos de música que, de certo modo, é marcada por deslocamentos. No caso da música galante, não há como desconsiderar o espaço e alcance da Retórica. É por ela que compositores teciam uma teia de vínculos culturais profundos que necessita, hoje, uma prospecção das referências vigentes na sociedade que a opera; estamos sempre diante de um desafio antropológico cultural. Aliás, a ideia de que essa música transcende seu tempo é relativa, e hoje cobra seu preço nos modelos de análise e interpretação pela distância que temos de suas estruturas epistemológicas. Cabe a nós uma justiça a ela.

## Bibliografia

1. Allanbrook, Wye J. 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart*. London: The University of Chicago Press.
2. Bimbato, Ozório; Machado Neto, Diósnio. 2013. Nápoles, Lisboa e São Paulo: a tradição dos partimenti no século XVIII. In: *Anais XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Natal: ANPPOM. Disponível em <<file:///Users/dmneto/Downloads/2469-6996-1-PB.pdf>>
3. Bonds, Mark Evan. 1991. *Wordless Rhetoric: musical form and the metaphor of the oration*. Cambridge: Harvard University Press.

4. Byros, Vasili. 2014. Topics and Harmonic Schemata: A Case from Beethoven. In: Mirka, Danuta (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, p. 381–414.
5. Cafiero, Rosa. 1993. La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: Note sulla fortuna delle Regole di Carlo Cotumacci. In: Maria Caraci, Rosa Cafiero, and Angela Romagnoli (eds.), *Gli affetti convenient alVidee: Studi sulla musica vocale italiana*. Naples: Edizioni Scientifiche Italiane, p. 549–580.
6. \_\_\_\_\_. 2007. The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey. *Journal Of Music Theory*, Durham, v. 51, n. 1, p. 137–159.
7. Caplin, William. 2008. Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth centuries In: Christensen, T. (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Castilho, Maria Luisa. 2009. *As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade na polifonia portuguesa do século XVII*. 2009. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – Universidade de Évora, Évora.
9. Christensen, Thomas. 1992. “The ‘Règle De L’Octave’ in thorough-bass theory and practice.” *Acta Musicologica*, vol. 64, no. 2, 1992, pp. 91–117.
10. \_\_\_\_\_. 2010. Thoroughbass as music thoery. In: Christensen, Thomas et al. *Partimento and continuo playing: In theory and in practice*. Leuven: Leuven University Press, p. 9–41.
11. Christovam, Ozório. 2018. *Música Sacra, Discurso e Poder: Modelos Pré-Composicionais na Missa Luso-Brasileira*. Tese (Doutorado em Musicologia). São Paulo: ECA-USP.
12. Christovam, Ozório; Machado Neto, Diósnio. 2019. Estratégias comunicativas na música sacra de André da Silva Gomes: retórica, tópicos, partimento e esquemas musicais. In: PÁSCOA, Marcio et all. *Música em Diálogo* > Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, pp. 11–22.
13. Coelho Machado, Raphael. 1842. *Signos do Dicionario Musical*. Rio de Janeiro: B.L.Garnier.
14. Cooper, Grosvenor; Meyer, Leonard. 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. London: The University of Chicago Press.
15. Crespo, Sílvio. 1990. O Hino a 4 de Marcos Coelho Neto. *Revista Música*, v. 1, n. 2, p. 69–78.

16. Decker, Gregory J. 2020. Dance Music and Signification in Handel's Opera Seria. In: Decker, G. & Shaftel, Matthew (Ed.). *Singing in Signs; New Semiotic Exploration of Opera*. New York: Oxford University Press.
17. Dottori, Maurício. 1990. A Estrutura Tonal na Música de João de Deus de Castro Lobo. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, v. 3, p. 44–51.
18. \_\_\_\_\_. 1992. Ut Rhetorica Musica: análise do moteto O Vos Omnes a dois coros, de Manoel Dias de Oliveira. *Revista Música*, v. 3, n. 1, p. 53–69.
19. Duprat, Régis. 1990. Música Sacra Paulista no Período Colonial: alguns aspectos de sua evolução tonal – 1774/1794. *Revista Música*, v. 1, n. 1, p. 29–34.
20. Duprat, Régis et al. 1998. *A "Arte Explicada de Contraponto" de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte e Ciência.
21. Fenaroli, Fedele. 1775. *Regole Musicali Por Principianti Di Cembalo*. Editado por Robert O. Gjerdingen. Disponível em <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Partimenti/collections/Fenaroli/regole/index>. Acesso em: 01 maio 2020.
22. Fernandes, Cristina. 2013. *"Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento": O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
23. Furno, Giovanni. 1817. *Metodo Facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare Partimenti senza numeri del Maestro Giovanni Furno*. Editado por Robert O. Gjerdingen. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160410072202/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Furno/index.htm>. Acesso em: 01 maio 2020.
24. Gjerdingen, Robert O. 2007. *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press, Inc.
25. \_\_\_\_\_. 2020. *Child Composers in the Old Conservatories: how orphans became elite musicians*. Nova Iorque: Oxford University Press.
26. Hartmann, Ernesto. 2018. A Sinfonia Fúnebre (1790) do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): análise com o conceito de Schema Musical de Robert Gjerdingen. *Mirabilia*, n. 27, p. 221–253.
27. \_\_\_\_\_. 2019. O uso da Schemata na construção da Abertura Zemira (1803) do Padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista Vórtex*, v. 7, n. 1, p. 1–36.
28. Kater, Carlos. 1994. Análise e Música Brasileira dos séculos XVIII e XIX. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, n. 6/7, p. 104–118.

29. Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation advances in semiotics*. Indiana: Indiana University Press.
30. Ijzerman, Job. 2018. *Harmony, Counterpoint, Partimento: a new method inspired by old masters*. Nova Iorque: Oxford University Press.
31. Machado Neto, Diósnio. 2017. A arte do bem morrer: O discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 4, n. 1, p. 33–66.
32. \_\_\_\_\_. 2019. E jazerá em jardim florido: estudo preliminar sobre usos tópicos na representação da Mariologia na música de José Maurício Nunes Garcia. *Per Musi*, v. 39, p. 1–28.
33. Mirka, Danuta. Introduction. 2014. In: Mirka, Danuta (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press.
34. Monteiro, Guilherme. 2020. *Análise Tópica de Schemata e Elementos Retórico-Musicais em Seis Responsórios Fúnebres de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Manaus: Universidade Estadual do Amazonas.
35. Neuwirth, Markus; Bergé, Pieter. (ED.) 2015. *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*. Louvain: Leuven University Press, 2015.
36. Páscoa, Márcio. O quanto é preciosa ao Compositor a Instrução Literária?: o projeto criativo em Arte explicada do contraponto de André da Silva Gomes (1752-1844). *Revista Orfeu*, v. 5, n. 3, p. 146–163.
37. Ramos, Rafael Registro. 2011. *Discurso e Conceitos no Tratado de Contraponto de André da Silva Gomes: Um Estudo de Recepção*. Dissertação (Mestrado em Musicologia). São Paulo: ECA-USP.
38. Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Macmillan Publishing Co. Inc.
39. Rumph, Stephen. 2012. *Mozart and Enlightenment Semiotics*. Berkeley: University of California Press.
40. Sánchez-Kisielewska, Olga. 2016. Interactions between Topics and Schemata: The Case of the Sacred Romanesca. *Theory and Practice*, v. 41, p. 47–80.
41. Sanguinetti, Giorgio. 1997. Un secolo di teoria della musica in Italia: Bibliografica critica 1850-1950. *Fonti musicali italiane: Periodico di ricerca musicologica*, 2, p. 155–248

42. \_\_\_\_\_. 2007. The realization of partimenti: An introduction. *Journal of Music Theory*, v. 51, n. 1, p. 51-83.
43. \_\_\_\_\_. 2012. *The art of partimento: History, theory, and practice*. New York: Oxford University Press, Inc..
44. Trilha Neto, Mário Marques. 2011. *Teoria e prática do baixo contínuo em Portugal*. 410 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.
45. Van Tour, Peter. 2015. *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Uppsala: Uppsala Universitet.
46. Yozhiyoka Almeida, Ágata; Machado Neto, Diósnio. 2020. Interação entre tópicos musicais e o esquema harmônico le-sol-fi-sol na Missa de Réquiem (1816) de Marcos Portugal. *Revista Música Hodie*, v. 20.

## Narrative Strategies and Sound Space in *Nau dos Insensatos* by Conrado Silva at the XX<sup>th</sup> São Paulo Art Biennial

*Estratégias narrativas e espaço sonoro em Nau dos Insensatos de Conrado Silva na XX<sup>th</sup> Bienal de São Paulo*

**Rodolfo Coelho de Souza**

*Universidade de São Paulo de Ribeirão Preto*

**Paulo Yassuhide Fujioka**

*Universidade de São Paulo de São Carlos*

**Abstract:** *Nau dos Insensatos* is an electroacoustic composition by Conrado Silva commissioned for the XX<sup>th</sup> São Paulo Art Biennial of 1989. The analysis of the piece reveals that an intrinsic narrative content can be deduced from the sequence of materials, topics, and formal organization used in the composition. The theoretical framework used to reach these conclusions considered the music narrative theory of Byron Almén, besides the classical semiotic interpretation of C. S. Peirce. Brief accounts of the principles of these theories were provided to subsidy the interpretation. As the creation of the piece had a direct relation with the space where it should be performed, the paper also reports the problems generated by the building's acoustics, besides some contextual information about the exhibition. Theoretical information about the relation between acoustic space and music, applied to music of three other Brazilian composers enhances the approach to Conrado Silva's music.

**Keywords:** Narrativity. Sound space. Electroacoustic music. Musical meaning. Brazilian composers.





## 1. Introduction

Once upon a time there was a sultan that returning from a hunt found out that his wife was cheating on him with a slave. He killed both, without remorse. He also lost confidence in all women, although not the lust for them. Well, you know the tale: he married as many times as he killed the bride to avoid the inevitable betrayal, until he married the brave Sheherazade who devised a strategy to cheat the destiny entertaining the sultan with miraculous stories that finished with a link to further developments in order to manipulate her husband's curiosity, keeping her alive.

Our Sheherazade, however, ran out of tales. In an act of despair, she thought that she might replace them with music, indeed musical narratives. Her first choice was Rimsky-Korsakov's *Sheherazade*. What a happy coincidence of names, isn't it?

It worked. The sultan recognized Sheherazade's seductive voice in the elaborate arabesques of the violin solo. He also recognized the sea tempest that threatened Simbad's ship and many other episodes. At the end of the piece, the violin solo promised further marvelous episodes and the sultan decided to spare Sheherazade's life.

Sheherazade believed she had found the formula for immortality. For the next night, she selected Bach's *Goldberg Variations*. The theme, a very ornamented aria, kept the sultan's interest for a while, but the following variations started to disperse his attention. Sheherazade had chosen this piece trusting the legend that it was designed to fill the night of a sleepless nobleman. Finding herself in trouble, she had to explain to the Sultan that the increasing complexity of the variations constituted an intrinsic narrative that portrayed a stretch of the limits of human imagination. The return of the initial Aria at the end cued a continuation. The sultan spared Sheherazade's life once more, but that call was close.

Poor Sheherazade, her choice for the next night was John Cage's *Music of Changes*. The sultan claimed that, that was a crazy piece of music, a perfect nonsense! Sheherazade tried to invent on the spot a plot to explain the music but, despite her efforts, the sultan soon fell asleep. The next day, he woke up convinced that Sheherazade had given him some medicine to sleep in order to meet a lover. Because she did not know the theories of musical narrative, she became, according to our plot, the last victim of the sultan's jealousy.

The example of Sheherazade tells us that, concerning narrativity, there are three kinds of music:

- 1) Music that may have a narrative level because it is able to tell an extramusical tale;
- 2) Music that has some kind of intrinsic narrative made only with musical elements;
- 3) Music that does not suggest any narrative level.

Another relevant point is to distinguish between narration and representation. A piece of music can represent something of the real world without really telling a story, or in other words, without being necessarily narrative. For instance, Mendelssohn's or Wagner's Wedding Marches remind us of... weddings. Indeed, this music evokes the concept of weddings in general, not a particular wedding history, although constructing a narrative after listening to some piece of music remains a possibility for any creative person. On the other hand, what we call an intrinsic narrative depends on abstractions, signs that do not represent directly anything external, of what we call reality. Therefore, narrative meaning is one occasional level of general musical meaning that happens when we trigger our interpretation machinery kinetically over the temporal sequence of events, not just statically.

The interest in musical narratives reaches full visibility during the 19<sup>th</sup> century, when absolute music and program music divide the scene in two opposing trends. The latter valued music's narrative ability to translate literature into music and, the former, formal aspects that might disengage any level of narrativity. This does not mean that music from previous periods could not be narrative. Our Sheherazade's example mentioned Bach's music, suggesting that narrative could actually happen with Baroque music, for instance. Another example selected from the musicological literature is Klein's (2013) analysis of Mozart's *Piano Sonata* KV332, a piece of music that at first sight does not suggest any probable programmatic content.

Of course, in previous historical periods when music cultivated mostly vocal genres there was no reason to question the narrative potential of music insofar as the words associated with the music implicated automatically a universe of verbal contents. On the other hand, the 20<sup>th</sup> century witnessed a growth of prestige of absolute music in concert music, which reached a climax with the trend of serial composition. Paradoxically, at the same time, for the

movie industry, music became another fundamental tool to grant narrative content to films. The relevance of film music may explain the renewal of interest in studies of musical narrative that increased towards the end of the 20<sup>th</sup> century.

This paper has started with a literary metaphor about the subject of musical narrative. That was intentional. The concept of narrative has a long and fertile history in literary studies. Narrative studies in music began as an extrapolation of those studies. To do that, it was necessary to assume that music had also the ability to elaborate symbolic meanings and convey contents equivalent to those of verbal language. Only part of the current musicological community accepts this premise. Indeed, the large tradition of formal analysis bluntly ignores any potential of musical narrative.

Monelle identifies the interest in recognizing the narrative potential of music as a characteristic attitude of the 19<sup>th</sup> century (Monelle 1992, p. 220). The temporal nature of musical discourses endorses this approach as intuitively acceptable, however it has faced strong conceptual resistances due to the difficulty in assigning precise semantic contents to most pieces of music. In other words, is it possible for a narrative to exist without clear semantic content or any reference to verbal language? Current musicology contents that yes, it is possible, proposing also a distinction between external narratives and internal narratives, as we tried to exemplify with the Sheherazade's music tale.

Speaking of musical narrative, therefore, ultimately means to discuss musical meaning. A very brief review of studies in this field shows us that during the last century there were two main currents of studies on musical meaning, one derived from Saussure's linguistics and other from Peirce's semiotics, both of which did not induce attempts of narrative analysis, although followers of Saussure's approach certainly are more akin to literary narrative studies than Peirce's. Later, a third school emerged, taking Greimas's semiotics as a new paradigm (for instance, see Tarasti 1994).

Douglass Seaton (2009), after dismissing the necessity of a program, explicit or hidden, in order to consider a piece of music as narrative, states that "to say that a piece of music is narrative means that it has two essential features: plot and voice. In other words, a musical work possesses the quality of narrativity in the same way that a work of literature does so" (p. 274).

Once again, we find ourselves digging theories of literature to ground a theory of musical narrative. Eero Tarasti is an author that found in the semiotics

of Greimas, which is mostly concerned with literary narrativity, a fertile theory to adapt to music. Seaton's traits of plot and voice have equivalent concepts well developed in Greimas's theory. He proposes the categories of *actorial* elements and *isotopies* as "passages rendered distinct by the employment of redundant semantic categories" (Almén 2008, p. 21), besides the dynamic role played by some *discursive categories* that organize the plot temporally.

One of Tarasti's premises is that the traditional narrative paradigm "initial situation-disruption-resolution" does not refer, in every case, to the reestablishment of the initial situation or a synthesis of opposites. Nevertheless, our analysis will demonstrate that Conrado's piece follows all the traditional steps of this narrative paradigm, finding a tragic resolution in a synthesis of the opposites presented at the initial situation.

Tarasti's narrative theory is complex and reaches into idiosyncratic details of Greimas's grammar. Although it proposes a segmentation of the piece in isotopies, it does not incorporate the achievements of the topical theory based on Peircean semiotics, besides other related categories as Hatten's expressive genres and Klein's intertextuality. However, I find in Byron Almén's writings an eclectic approach that incorporates all these theories, including Tarasti's, in a comprehensive analytical method.

One of Almén's valuable contributions is a detailed evaluation of the role of topical meanings in a musical narrative. His point of view of the concept of topic is very open minded, allowing us to extend the method to the electroacoustic realm. Table 1, featuring Almén's types of narrativity against topical analysis, presents a useful taxonomy to our purposes.

TYPE	NARRATIVE	TOPIC
I	NO	YES
II	YES	YES, but only one topic as frame
III	YES	YES, 2 topical fields as narrative poles
IV	YES	YES, but different topics from the fundamental narrative opposition poles
V	YES	YES, but only to define musical agents
VI	YES	YES, topics playing many roles
VII	YES	YES, but with topics that do not contribute significantly to the narrative
VIII	YES	NO
IX	NO	NO

**Table 1:** Byron Almén's types of narrativity in relation to topical meaning (adapted from Almén 2008, p. 79).

The combinatorial method displayed in Table 1, considers all four basic possible combinations (NO-NO; NO-YES; YES-NO; YES-YES), but the richest one, that which presents six variants, happens when both topic and narrative levels perform some role in the musical discourse (the YES-YES alternative).

The proposal of extending topical theory to electroacoustic music may seem an exorbitant extrapolation because topical theory was developed for the Classical period, already extended partially to the Romantic era and a little for the Modern periods, but electroacoustic music might not be an appropriate realm to be reached by the theory insofar, at first sight, it appears to be very abstract, a No-No category: no topics, no narrative. Almén did not deepen this possibility, obviously, because he was interested only in narrative music. However, when we listen to electroacoustic music and a narrative interpretation comes to mind effortlessly, it probably means that it should fit in one of Almén's categories. Besides, this is not the first time we pursue this hypothesis, as the reader can be referred to Coelho de Souza (2012; 2013; and Oliveira; Coelho de Souza 2014).

One last remark: Schaeffer postulated for the *musique concrete* the principle of "reduced listening" that implied that processed recorded sounds should aim at being abstractions, avoiding any referential level. He was afraid of the danger of the episodic, that his music might become a cartoon soundtrack. Indeed, accepting the existence of a narrative level inevitably goes against Schaeffer's advice.

## 2. Inventing sound spaces

Music spatialization concerns more than just where to set loudspeakers and how to control the sound diffusion through them. This section intends to highlight that music space is a cognitive problem that has multiple aspects other than sound direction from a source. The analysis of musical spaces in Conrado Silva's piece, requires this perspective.

Composers of electroacoustic music are more aware of the relations between music and the sonic space around them than instrumental composers. Indeed, with the new available tools, composers have today many more resources to create illusions of sound spaces through electroacoustic media than the possibilities predecessors had. Nevertheless, space was for the music of the past probably a concept so important as it is for today's musical culture.

Concerning acoustic spaces, music plays many roles and it may be a surprise that composers of the past faced some problems that had the same nature of those that challenge contemporary composer. We approach the problem of music and space describing, besides the question of sound-source directionality, the influence of concepts like dynamic change, sign reference, and layered counterpoint for the invention of imaginary sound spaces and how they are manipulated by composers in their work.

The first important aspect to consider is that the perception of the sound in the natural world gives us a three-dimensional illusion. The skill of our brain to perceive variations of sound intensity and its harmonic properties, plus the ability of evaluating very tiny delays of time between sounds arriving on our two ears, is what allow us to create a spatial perception of sound source direction to build acoustic images of the environment.

We already mentioned some important features that take part in the phenomena of spatial perception of sound: variation of intensity, variation of harmonic spectrum, resonance, delays, and perception of simultaneous sound events. Let us try to review the contribution of each of them for the understanding of our problem.

#### **A. Variations of intensity**

The laws of physics teach us that the amount of sound energy that reaches our ears is proportional to the inverse of the distance to the source. This means that, when we approach a sound source, we perceive the sound louder. If the sound source is moving away, we hear the sound becoming softer and softer.

Supposing that the listener of a piece of music stays in a fixed position, the composer may create the illusion of movement of the sound source by varying the intensity of a given sound. Our experience of dealing with daily life environments has taught us that a sound becoming louder is a clue that the sound source is approaching us. This knowledge may have life or death value. When we cross a street, the sound of an engine becoming louder means that we should be careful because a car is getting closer to us.

That is a very general basic principle of perception and its application to music is so straightforward that it pervades music manifestations at all historical periods. Variations of loudness are so effortless to electroacoustic composers that they can apply this effect very often. However, this same psychoacoustic concept

has been employed by composers of the past. For instance, by Wagner and Debussy in their descriptive music. When the orchestra makes a *crescendo* in the *Ride of Walkyrias*, we listen to horses approaching us. When the orchestra makes a *crescendo-decrescendo* in *La Mer*, we imagine waves, coming and going.

Although the variation of sound dynamic alone does not embrace all the phenomena that contribute to create the perception of a moving sound source, it certainly is one of the most effective for practical purposes in electroacoustic music. This is the case when we have more than one source of sound, for instance, two loudspeakers, and we are able to control the amount of sound flowing from each of these sources. With this simple device, we can create an imaginary position of the sound source in any middle position that results from the weight of the relative amplitudes. With at least three sources you have total control of the imaginary spatial positioning of sound, including the vertical axis. The classical experiences of Gary Kendall at Northwestern University in the 1980s set the foundation for that line of research (for instance, see Kendall, 1989).

We also know that variations of sound intensity are also closely related to expression and affect, besides space perception. This is true, but we might consider that, in the chain of significant-significations that builds a conceptual framework, very basic paradigms as the spatial perception should have a strong influence in forming other complex mind constructions, as is the case of expressive signs. In some sense, a *crescendo* that increases our emotional energy corresponds to an enlargement or movement of some imaginary mind space. It may be noticed that the word “moving”, not by chance, means “in motion” but also “inspiring”.

Another question to be asked is: where is the sound coming from? This was the central question on Kendall’s research. Sound directionality is a vast field of research and a good account of its foundations was given by Blauert (1983). Inside a nutshell, our brain is able to locate the direction of a sound source, comparing the intensity and the phase of sounds arriving at delayed times in our two ears, and also interpreting information from the transfer function of our external auditory canals.

The perhaps unexpected problem of this knowledge is that it has very limited utility for our analysis of electroacoustic music performed for a collective audience because sound location depends on the individual’s perception. Therefore, as the composer cannot control neither the position of the listener, nor

the amount of intensity and phase that will reach him at each ear, it is useless. This can be done when you use headphones or are seated in front of a home theatre. Our case study does not obey neither of these rules, as listeners are randomly moving while listening, at any position in the building.

## B. Simultaneity of Sounds

Some of the most interesting aspects of the relation between sound and space, mainly for musical purposes, concern layers of simultaneous sounds. Probably, this is the richest tradition of western music: the creation of imaginary sound spaces through the superposition of chains of sounds, i.e., counterpoint.

Counterpoint deals with the very basic perception problem of hearing many different sounds at the same time in a physical environment. Since our childhood we train our brains to be able to distinguish different simultaneous sounds and to establish some hierarchy among them. This is the situation when there are many people talking at the same time in a room, noise of dishes, scratches of opening doors, soft music coming out from hidden loudspeakers. Despite all distractions, we are still able to focus our attention and maintain a conversation with our neighbor in a party. We are trained to establish hierarchical organization in the perception of simultaneous sounds. This is known in psychology as the cocktail party effect.

Taking the opposite point of view, flat spaces of monophonic sounds don't challenge our perception. We like to be confronted with intriguing polyphonic events, where we must establish hierarchical ordering, creating in our mind illusion of imaginary sound spaces.

This is a key for understanding the importance of counterpoint. Counterpoint is not a collection of rules for efficient voice-leading but the ability to build beautiful sound spaces using simultaneous sound events. In fact, the laws of counterpoint have been deduced afterwards when artists had already applied the cognitive principles of how we acknowledge and select layers of simultaneous sounds. Despite the aesthetic changes, cognitive principles remain immutable. For instance, parallel movements of voices (or indeed parallel sound events of any kind) are much less effective for the creation of imaginary sound spaces than movements in opposite directions. This explains why in Music History, composers wishing to create new sound spaces were led from the monophonic chant, through the *organum* with parallel voice movement in



fourths, towards complex multivocal polyphony. In this context, we may say that the process of the successive appearance of voices at the beginning of a choral fugue may be described as an elementary compositional device for building a tridimensional sound space where the listener is invited to recognize and pay attention to the reappearance of the subject, enhancing a certain group of voices at that moment, assigned to a hierarchically distinguishable spatial position, be it real or imaginary.

The idiomatic electroacoustic technical strategy equivalent to the organization of choral or orchestral polyphony is the device of layered superposition of sounds. The endless richness of combination possibilities in electroacoustic music using the technical device of multilayer track recording increased the artistic resources of counterpoint. Nevertheless, the very general aesthetic rules of the old counterpoint still apply to this new world.

The movement in opposite directions (of voices or any other kind of sound) maybe is one of the most effective ways of managing the increase and decrease of imaginary sound space. Two simultaneous sounds, one changing to higher frequencies, the other to lower frequencies, and then both returning to their original positions can be perceived as a dilatation and contraction of some imaginary space. This phenomenon is very deeply rooted in the elementary principles of cognitive perception.

Brazilian electroacoustic music provides in José Augusto Mannis' *Duorganum II* a good example of the application of both principles of *variations in intensity* and *layer construction*, intended for the creation of an imaginary sound universe as a space in constant displacement. The composer's intention of promoting an expansion of counterpoint principles is explicit in the title that makes reference to the Middle Age style that marked the beginning of counterpoint. He defies the listener to notice that his musical construction, despite having many different sound events happening at the same time, at different layers, achieves remarkable unity. This is one of the main purposes of good counterpoint: to create an imaginary space, but keep the listener inside the constraints of some unified field. In other words, the piece is not a gathering of different things happening randomly, but a particular space, recognizable by its uniqueness, although it changes its shape in different ways through the displacement of elements in many directions, nevertheless remaining individually recognizable. We may guess that Mannis counterpoint journey may

embed a narrative strategy. Although being quite abstract, the task of describing it with words is difficult.

### C. Filtering the Spectrum

In this context, the mention to a filter suggests some electronic device designed to change the harmonic spectrum of a sound. However, there are also physical ways for changing a spectrum. Every natural space imprints a natural filtering signature on any sound produced inside it. One reason is that besides listening to the sound coming directly from the original source, we also receive its delayed reflections on the surfaces of the space. When a surface reflects a sound, it absorbs part of its energy in a selective manner. Depending on the absorbing characteristics of the material—which includes its mass, thickness, voids, and other properties—some partials may not be reflected but absorbed. When you design a recording room, for instance, you wish that all sound components coming from the outside, including the fundamental, are absorbed by the surfaces of the room, creating a perfect insulation. Sometimes, for low frequencies, this is difficult to achieve because the energy involved would require that the absorbing material had a very large mass. However, higher frequencies may be easier to cancel. A room with carpet applied on the floor, ceiling, and walls will reflect very little sound. The higher frequencies of the spectrum disappear. That is why designers of concert halls usually like to use wood panels everywhere in the theater. Wood materials may have a good response for higher frequencies, reinforcing the aura of the harmonic spectrum of the instruments performed on stage.

Each room, large or small, has its signature of harmonic response. We may not be conscious of this response but our perception reacts to it. Notice what happens when you change from one room to another. You are in a small reception hall of a theatre, which was designed with low ceiling, carpet on the floor, and curtains. You are talking loudly while you walk. Suddenly you enter the theater large main hall. Immediately you will lower your voice. You have received a differently filtered response of the room and unconsciously you realize how improper was the volume of your speech for that space.

Therefore, by equivalent electroacoustic means, a composer is able to create the illusion of space changes and movement only by filtering a sound. The

listener may interpret the filtering of a sound as the transportation of the sound source to another environment with a different spectrum response.

On the other hand, in open spaces, changes in spectra are interpreted differently. Sounds coming from distant sources have the higher spectrum attenuated and the lower frequencies are more preserved. When you approach the source, there is an overall increase in spectral frequencies, but the sound becomes brighter because the higher frequencies turn more noticeable. This is also a contributing defense to the life-or-death challenge of crossing a street. The sound of the car engine that approaches you is not only louder, its spectrum is fuller.

Rodolfo Caesar's *A Paisagem (The Landscape)* provides an amazing example of an intensive use of sound filters in order to create imaginary spaces. The idea of the piece is quite simple. The composer invites us to an imaginary travel through the groves of a damaged LP recording of the famous soprano Galina Vishnevskaya. For the composition, this old recording became a source of noise more than anything else.

The piece begins with a sample of the original recording. Immediately after, the sound track merges into a dense web of noises. We feel as if rubbing ourselves on the LP's groove walls. Sometimes we seem to merge inside the material itself, so dense is the sound. Suddenly we float again on the surface and high harmonic frequencies are heard. At the end of the piece all noise is filtered out and a celestial voice, very soft and distant, as if coming from heavenly spaces, hangs above us.

Filtering is the main resource used in this piece to create a narrative which implies a sense of transcendence and sublimation. The narrative tells the story of a human voice, initially recorded at some ordinary space. After undergoing intense hardship in dark sound spaces, the voice emerges graciously rescued in some open space.

#### **D. Reverberation**

This topic probably is the easiest to be understood. At the same time that surfaces of a space change slightly the sound qualities when they reflect it, the reflection itself produces another phenomenon, i.e., the delay between the sound heard directly from the source and the reflected sound. This delay may range from a small reverberation to an echo. The amount of delay is not constant for

the entire room and varies depending on the position of the sound source and the listener. Nevertheless, for simplification, it is assumed that each room has a characteristic reverberation time. Therefore, we may identify the size and properties of different environments measuring their reverberation time (or echoes, sometimes).

Amateur singers can be called “bathroom singers”, because bathrooms usually are built with tiled walls and ceramic floors, then the reverberation in that space tends to be large. Besides that, the low index of absorption on bathroom surfaces increases the sound volume artificially. Inside it, anyone can pretend to have a Pavarotti tenor voice.

An interesting example of the use of meaningful reverberation in electroacoustic music is found in Vania Dantas Leite’s *Orfeu na Floresta* (*Orpheus in the Forest*), a piece of chamber opera or theater music for soprano and tape. It describes the mythic episode of Orpheus but substitutes the Forest for the original story’s Hell, or actually the Brazilian Rain Forest.

The space of the forest in this piece was created by adding artificial reverberation to the recorded sound. Of course, this is an intentional fake effect, as no forest causes such large reverberation. The music ironically plays with the cultural paradigm induced by film sound tracks in which the sound of a forest should have a large reverberation time. Motion pictures applied this paradigm so often that the association became codified. Listening to this piece, we could expect a Tarzan scream to come up. Or better, I interpret that the composer actually displaced this expectation for the soprano voice that plays the role of Orpheus in this piece, although the appearance of main role is more subtle. She sings a bird and frog imitation litany, therefore frustrating the listener expectation to achieve a more interesting aesthetic result.

Besides that, the piece employs a sampler synthesizer to generate a variety of sounds of birds and other animals that are mixed with other synthesized effects and voice effects, plus the live vocal part, in such an elaborate way that only the attentive listener can distinguish one from the other. Dantas Leite was able to suggest an inventive sound space using only standard devices managed with sensible ability. This composition is a proof that creativity can be more important than expensive technological resources. The piece was created in the 1980s at a tiny electroacoustic studio of the Federal University of Rio de Janeiro,

using an eight-bit sampler, two Revox tape recorders, one DX7 synthesizer, and a small analog mixer.

Finally, we may emphasize that the four sound properties described so far (changes of intensity, spectrum, and reverberation time, plus layering) are the analytical categories that we will use to develop our case study.

### 3. Sound perception that becomes sound signification

Underlying this discussion about perception and sound space there is something that we should not take for granted. How we conceptualize any auditory space does not depend just on some raw perception, insofar as it is organized as a cognitive construction. The reverberation of a sound is heard as a quality of the space where this sound was produced. It implies the cognitive operation of transforming perception in a sign.

The study of signs has been developed by philosophers and linguists, semioticians, and semiologists. Our approach follows some concepts of the Semiotics of Charles Sanders Peirce.

We propose that our cognition of sound spaces deals with sign operations of three Peircean categories:

A. *Iconic signification* – The iconic sign is a representation based on similarity. The sign and the referent should then keep some type of formal relation. Consider the example of a photo picture. The object of the picture has three dimensions and may have many colors, while its photo can be a black and white representation on a flat two-dimensional print. A photo, at the iconic level of a sign, is a representation that keeps a formal relation of shape and proportions, or in other words, some similarity, between the sign and the referent.

Sound properties can produce iconic meanings. Loudness variations, filtering effects or reverberation can suggest different spaces because we hear some change in the sound quality that has similar characteristics to experiences that we had in the past in other spaces. Without the knowledge of previous sound experiences, in other spaces, those qualities would not suggest us anything about some particular space.

B. *Indexical signification* – The indexical level of a sign depends on contiguity. The same photo of the previous example can also be interpreted as an

indexical sign because the photo testifies that the film where the image had been printed was close to the photographed object. The same can happen with some sound perception, for instance, when we associate a variation of pitch with a moving sound source, because of the Doppler Effect. Suppose that you had listened to the siren of an ambulance passing by and you registered the change of its pitch. Later you listen to a siren and you will recall the ambulance. If the pitch changes and the volume decreases, you may deduce: “the ambulance is moving away”. Both experiences are connected by the presence in the same space of the siren, the ambulance, and the listener.

C. *Symbolic signification* – It happens when the relation between a sign and its referent is a convention, some relation established by culture. The words, for instance, are symbols, because there is not any necessary relation between any word and its meaning. That becomes evident when we consider that different languages use different words to refer to the same things.

The universe of music can also be subjected, although in a more limited extent than verbal language, to some sort of vocabulary construction. The above-mentioned example of reverberation being used for depicting a forest in the scene of Orpheus may be considered an example of how the cinema builds a symbolic vocabulary applied to our perception of sound, insofar as the connection between reverberation and forest is artificial without a basis on reality.

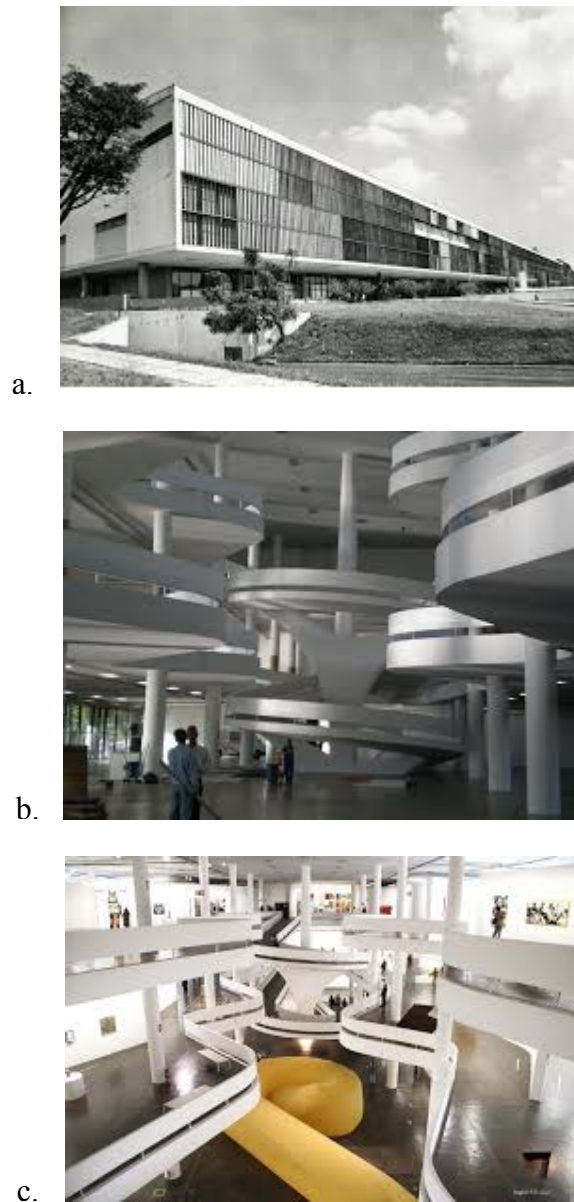
Finally, the important point to keep from this discussion is that the creation of imaginary sound spaces is not an exclusive perceptive phenomenon but also a cognitive operation with sound signs. Earlier we gave the example of two wedding marches. This is a typical symbolic meaning. However, imagine that we have hundreds of wedding marches. Then the category of wedding marches becomes a *topic* because they are a common-place culturally codified as a type, and each individual piece is a token of that type. Topical interpretation is an important part of our analytical strategy.

#### 4. Contextual information about Conrado Silva's composition

The next step is to apply these theories of musical narrative and cognition to a case study. The work we selected was *Nau dos Insensatos (Ship of Fools)*, an electroacoustic piece of music composed by Conrado Silva de Marco. He was born in Uruguay, graduated as acoustical engineering in Germany, and spent most of his mature life in Brazil, working as a teacher, composer, and consulting sound engineer.

The piece was commissioned by the XX<sup>th</sup> São Paulo Art Biennial—considered the most important Brazilian exhibition of contemporary visual arts—to be presented during the 1989 venue. This space of the building where the event happens is huge, with a reverberation time larger than some cathedrals. Its average  $t_{60}$  reverberation time is around 6 seconds, reaching 10 seconds in certain central locations. The building was designed in 1951 by architect Oscar Niemeyer, already internationally acclaimed as a modernist architect, who later designed the main public buildings in Brasilia, Brazil's capital city. The huge dimensions of the Biennial building, designed as a regular prism, with an open plan inside, few internal divisions, and many reflecting surfaces of concrete and glass, justify the large reverberation. Its most interesting feature is a central court rising to the ceiling, with elegant curved parapets and beams around it, shaping a waving internal gallery that allows the three floors of the building to communicate visually and acoustically (see Figure 1). This empty curved hole in the core certainly adds to the reverberation of the building but at the same time turns the space more interesting to sound diffusion, and allows the listener to have a richer three-dimensional perception of the space.

The exhibition hosts international guest delegations of selected artists representing many countries, besides a selection of national artists. In the 1980s, following the example of the *Biennale di Venezia*, it started to present events dedicated to other forms of arts, that shared some common ground with visual arts. The trend of *Installation Art*, that often employs sound environments, led contemporary music to be invited to the party.



**Figure 1:** Building of the São Paulo Art Biennial (a) external view of the pavilion; (b) ground view of the internal open space; (c) top floor view of the internal open space.

For the São Paulo Biennial of 1989, João Candido Galvão was the curator of special events who commissioned twelve composers to compose electroacoustic music for a performance that fulfilled the whole space of the building with sound during a week.<sup>1</sup> In previous exhibitions, John Cage was

---

<sup>1</sup> List of the twelve composers invited to the São Paulo Art Biennial of 1989 and title of the commissioned works: Charles Dodge - *Imaginary Narration* (USA), François Bayle - *Mimaméta* (France), Jon Appleton - *Sudden Death* (USA), Juan Blanco - *Texturas Americanas* (Cuba), Ricardo dal Farra - *SP4* (Argentina), Wilhelm Zobl - *O Amor Brasileiro n.2* (Austria), and six Brazilians:



invited to promote a happening. Then the space was used as multiple stages for many simultaneous presentations of his works, according to a plan prepared by himself. For another event, Brian Eno was invited, however he presented a regular installation. Neither event had the idea of spreading the sound throughout the building, merging the whole exhibition in electroacoustic music during a week. The impact of this idea on the audience was measured by a logbook placed at the exit. Three thousand, from a total of forty thousand visitors during that period, left their comments. Less than 10% of the feedback wrote some negative remark.

The project set the standard that all pieces should be for stereo tapes because many of the chosen composers worked in simple private studios. Nevertheless, a more ambitious setting, for instance, pieces for eight-channel recordings, would generate an almost impossible problem to solve: how to perform an efficient sound diffusion in such a huge space for a long period of time. Besides that, the project was not dealing with a seated audience so that the placement of loudspeakers around it could be well planned. Most of the public would be walking during the performance, changing their position in relation to the sound sources. Moreover, the large reverberation would blur the perception of each loudspeaker as an individual sound source, turning the eight-channel *tour de force* into a waste of energy.

Nevertheless, the concept of spatial diffusion was still an essential part of the project. The placement of sound sources around the public was solved by a conventional spatial web of 2 rows of 8 loudspeakers, distant in average 16 meters from each other, distributed on the 3 floors, resulting in a total of 48 loudspeakers suspended at the inner columns (alternating left and right channels for any nearest loudspeaker at the three spatial axes), optimizing, for the point of view of the listener inside the web, the effects of sound movements eventually created by the composers on stereo tape. On the other hand, what made this project unusual was the idea that the listeners would be moving inside the space. The actual experience of walking inside this pervasive sound environment added many interesting features to the perception of an interaction between music, architectonic, and acoustic spaces and yet the visual art exhibition.

## 5. The Narrative of *Nau dos Insensatos*

To design their creation, composers received in advance detailed information about the acoustics of the space, the sound system and a map of the loudspeaker's position distributed across the building.

The impressive waving architectural space and its very "wet" acoustics certainly influenced Conrado's imagination to come up with a title for the piece that implies the metaphor of a large vessel floating on a sea of sound.

Other contextual circumstances certainly were as well influential in provoking contents for external musical meanings. The venue was produced in a time when Brazil was just leaving behind the dreadful years of military dictatorship. In the final days of military rule, the country was led into an overwhelming hyperinflation. Brazil had been, indeed, for many years, a ship of fools drifting aimlessly.

Consider also the legend of the ship of fools that dates back to the Medieval Age. This original allegory implies a parody of the Church as an ark of salvation full of deranged sinners who do not know where they are heading to. This metaphor of the world was particularly sensitive to the people of the Age of Discovery. The journey to the New World, a voyage possibly without return, was a threat they certainly feared.

The project of a New World was certainly an ideal that resonated in Conrado's mind at that time. For many years, he had been involved with the direction of the Latin American Courses of Contemporary Music, a group of musicians that conceived an annual event (Conrado Silva, Graziela Parakevaides, Coriún Aharonian, and José Maria Neves) to be held yearly in a different Latin American country, intended to raise the consciousness of a Latin American identity in the minds of the youngest generation of composers and performers. If the title "ship of fools" lent to the piece some programmatic content that predated the composition itself, the particular intrinsic narrative of the music, as we will see, provides a particular outcome not found in the old allegory. In other words, Latin America might be, for Conrado, the portrayed ship of fools which had not yet realized its destiny.

Mainly because of the repeated return of the opening material, the formal design of the piece resembles a rondo with nine parts: A-B-A-C-A-D-A-E-A.

Therefore, there are five instances of the refrain with little variation between them insofar as the material used is always samples of water in movement. The first two refrains last around forty seconds. The third, just in the middle, is the longest, with seventy seconds, while the fourth and the fifth are shorter, with thirty seconds.

On the other hand, there are four contrasting sections designed with different materials, all of them based on synthesized sounds: horns, pulsing drones, and chords, sounds that resemble a church organ, choral music, and birdlike sounds. There is an acoustic link between them due to similar techniques of synthesis that were used, but the analysis of the composition does not reveal any principle of proper development. Besides that, the design of these four sections uses different small forms: binary, singular, binary, and ternary, respectively.

Section	Formal Function / Material	Timing	Type of Material / Topic
1	<b>A1</b> - Material 1	0' 00" – 0' 40"	<b>Water</b>
2A	<b>B1</b> - Transition	0' 40" – 0' 50"	Continuous pulse, low pitches <b>Water</b>
2B	<b>B2</b> - Material 2A	0' 50" – 1' 40"	Ship horns Continuous pulse, low pitches
3	<b>A2</b> – Return of Material 1	1' 40" – 2' 20"	<b>Water</b>
4	<b>C1</b> - Material 3	2' 20" – 3' 00"	Ironic March Synthesized continuous sounds
5	<b>A3</b> – Return of Material 1	3' 00" – 4' 10"	<b>Water</b>
6A	<b>D1</b> - Material 2B	4' 10" – 5' 10"	Chords and Birds
6B	<b>D2</b> – Material 2C	5' 10" – 6' 40"	Instrumental Choral Continuous synthesized sounds of Birds
7	<b>A4</b> - Return of Material 1	6' 40" – 7' 10"	<b>Water</b>
8A	<b>E1</b> – Material 2D	7' 10" – 8' 00"	Church Organ
8B	<b>E2</b> – Material 2C	8' 00" – 8' 15"	Instrumental Choral Lone chords, punctuation
8C	<b>E3</b> – Material 2D	8' 15" – 9' 40"	Church Organ
9	<b>A5</b> –Synthesis: Material 1-2	9'40"– 10' 10"	<b>Water</b> + Organ

**Table 2:** Analytical framework of Conrado Silva's *Nau dos Insensatos*.

The formal analysis and a taxonomy of employed materials cannot tell us much more than what we said before, and this is not enough to account for the expressive effect of the composition.

On the other hand, at least because of the title, the piece can be understood as a kind of symphonic poem, even though no detailed program has been provided. In such case, we must try to unveil an intrinsic narrative, besides the links to external meanings that we already mentioned. We will use Almén's method adapted from Liszka's model that recognizes a division in three levels: agential, actantial, and narrative.

At Liszka's *agential* level (1989) we find in Conrado's piece clear cut distinctions between materials that express relationships among cultural units:

1. Sounds of the Physical World: mostly sounds of water in movement
2. Sounds made by the Man: synthesized sounds resembling musical instruments
3. Sounds of Animals: birdlike sounds

At the *actantial* level, the third category "animal sounds" works as a bridge between the first two, because the bird sounds are clearly produced by the same techniques of synthesis used in category 2. However, as an iconic representation of sounds of the natural world, they might also belong to category 1.

Are there also topical references in the piece? For sure there are, and many.

Water music, the most conspicuous sound in the piece, represents a topic if we consider that many composers referred to it, since the word paintings in Schubert Lieder, through the contemporary *Water Concerto* by Tan Dun, besides many electroacoustic pieces that employed water sounds, like *Water Music* of Toru Takemitsu. Indeed, water depictions in electroacoustic music became a commonplace, what qualifies it as a topic. Of course, it seems odd to call a "topical sign" a recording of the sound object, but when the use of certain material becomes a common place, it fulfills the theoretical requirements for calling it topical.

Topics of Horn calls and Marches, in the different moods of heroic, ironic, or elegiac, appear often in the contrasting sections of the piece. Although the composer does not use traditional counterpoint techniques, but track overlaying and crossover, we may consider that both choral and organ timbres signify church music, therefore learned style or occasionally organ points. In fact,

understanding how one topic transforms its material into another topic helps us to unveil the development of the narrative. Among these topics, birdlike sounds and marching rhythms play a special dynamic role because most of the other materials display a slow pace of transformation and a predominant static character. Main topics: water music, horn calls, birdcalls, church music, choral music, organ point, and drones.

A	B	A	C	A	D	A	E	A
<b>water</b>	<b>drone horns</b>	water	<b>ironic march drone</b>	water	chords <b>birds</b> choral drone	water	organ choral interruption	<b>water organ</b>
Basic opposition		Main conflict		Key intervention		Preparation		Resolution

**Table 3:** Narrative framework of Conrado Silva's *Nau dos Insensatos*.

*Nau dos Insensatos* fits the narrative category of Tragedy, the second of the four archetypes, besides Romance, Irony, and Comedy described by Northrop Frye (1957). It is a narrative of the fall, insofar as it represents a movement from innocence to experience. The basic opposition at the onset between the natural and human universes goes through two stages of quest. The irony of the march in section C tells us that something is wrong in this journey. The appearance of bird sounds in section D calls for another mythological link: the biblical journey of Noe's Ark that finds its destination when birds signal the approach of dry land. Birdcalls mixed with drones, chords, and choral music, recalling the salvation pledge of the church, make an intervention that promises to link the universes of nature and humankind. Section E prepares for salvation but a sudden interruption marks the fall to consciousness. The resolution nonetheless is tragic, insofar as what follows does not portray a promised land of salvation but of dissolution, as the organ sounds merge with water effects.

As we have seen, narrative analysis does not intend to dismiss the findings of formal analysis nor replace them. It allows us to recognize, in some musical discourses, another level of meanings that run in parallel with the formal structure, conveying other features of coherence and purpose to the temporal unfolding of the musical discourse.

## References

1. Almén, Byron. 2008. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
2. Blauert, Jens. 1983. *Spatial Hearing: the psychophysics of human sound localization* (revised edition). Cambridge: The MIT Press.
3. Coelho de Souza, Rodolfo. 2012. Recycling musical topoi by electroacoustic means in "What Happens Beneath the Bed While Janis Sleeps?". In: *Proceedings of the International Conference on Musical Semiotics in Memory of Raymond Monelle*, p.1-8. Edinburgh: The University of Edinburgh.
4. \_\_\_\_\_. 2013. Abstração e representação na música eletroacústica. *Revista Vórtex*, v. 1, p. 23-35.
5. Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
6. Greimas, Algirdas Julius. 1983. *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Lincoln: University of Nebraska.
7. Kendall, G; Martens, W. L.; Decker, S. L. 1989. Spatial Reverberation: Discussion and Demonstration. In: M. V. Mathews & J. R. Pierce (Eds.), *Current Directions in Computer Music Research*. Cambridge: The MIT Press.
8. Klein, Michael. 2013. *Music and Narrative since 1900*. Bloomington: Indiana University Press.
9. Monelle, Raymond. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Philadelphia: Harwood Academic.
10. Oliveira, Juliano; Coelho de Souza, Rodolfo. 2014. O uso da música eletroacústica no cinema durante a primeira metade do século XX, exemplificado no caso de "O Planeta Proibido" de 1956. *Música Hodie*, v. 14, p. 122-136.
11. Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semantics*. Bloomington: Indiana University Press.

## **Anotações sobre forma musical e três técnicas motivico-temáticas de Schoenberg, desdobramento motivico, variação progressiva e prosa musical**

*Notes on Musical Form and Three Motivic-Thematic Techniques by Schoenberg, Motivic Unfolding, Developing Variation, and Musical Prose*

**Norton Dudeque**

*Universidade Federal do Paraná*

**Resumo:** Este texto discute três distintas percepções analítico-musicais do compositor Arnold Schoenberg, como apresentado em seus textos e discutido na literatura pertinente ao assunto. Inicialmente, discute-se noções gerais sobre forma musical e questões de lógica, coerência e unidade em música. Após esta introdução, inicia-se com o tema principal deste texto: a abordagem motivica de Schoenberg. Desdobramento motivico, variação progressiva e prosa musical são, cada qual, uma possibilidade analítica e composicional distinta. Schoenberg sugere que estas abordagens possam ser relacionadas a determinados gêneros musicais de épocas específicas. No entanto, ao aplicar algumas destas noções a obras que não pertencem ao cânone Schoenberguiano, sugiro a validade analítica destas abordagens para outros repertórios.

**Palavras-chave:** Schoenberg. Análise musical. Desdobramento motivico. Variação progressiva. Prosa musical.

**Abstract:** This text discusses three distinct musical-analytical perceptions of the composer Arnold Schoenberg, as presented in his texts and discussed in the literature relevant to the subject. Initially, I discuss general notions about musical form and matters of logic, coherence and on unity in music. After this introduction, I present the main topic of this text: Schoenberg's motivic approach. Motive unfolding, developing variation and musical prose are, each, distinct analytical and compositional perspective. Schoenberg suggests that these approaches may be related to certain period specific musical genres. However, by applying some of these notions to works that are not part of the Schoenberguian canon, I suggest analytical validity of these approaches for other repertoires.

**Keywords:** Schoenberg. Music analysis. Unfolding. Developing variation. Musical prose.



## 1. Introdução

Para assegurar a coerência de sua música atonal Schoenberg viu-se compelido a criar princípios formais adequados ao seu pensamento composicional. Para ele, o mais importante destes princípios é o motivico, que é entendido como capaz de prover a lógica e a coerência necessárias na criação de grandes formas musicais livres da sintaxe e da tonalidade tradicional. De fato, a coerência e a compreensibilidade, que são tão importantes para Schoenberg, dependem de um princípio de semelhança e reconhecimento do motivo musical. Esta ideia é a base da noção de *Grundgestalt* (gestalt básica) que é definida por Schoenberg como: “gestaltes que (possivelmente) ocorrem repetidamente dentro de uma peça inteira e às quais gestaltes derivadas podem ser relacionadas” (Schoenberg 1995, p. 169). Juntamente com esta noção, Schoenberg cunhou uma série de conceitos originais que almejavam elucidar e avaliar criticamente o discurso musical; estes conceitos têm como objetivo explicar a continuidade musical e a conexão de ideias musicais. Finalmente, a interação destas noções e da noção de *Grundgestalt* podem ser percebidas como parte de um processo maior de desenvolvimento motivico: o princípio da *variação progressiva*.

Em *Fundamentos da Composição Musical* Schoenberg declara que:

Forma significa que uma peça é “organizada”, isto é, que ela é constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo...Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (Schoenberg 1991, p. 27).

A partir desta declaração de caráter geral, podemos assumir que forma musical também é determinada pelo contraste que seções e elementos subsidiários fornecem, e também pelas seções principais e formações estáveis. Assim, Schoenberg afirma que “grandes formas se desenvolvem mediante o poder gerador dos contrastes” e que quanto maior a peça, maior será o número de seções contrastantes com o intuito de esclarecer a ideia principal da obra (Schoenberg 1991, p. 215). Seguindo este argumento, Schoenberg organizou nos seus manuscritos inacabados, *Gedanke* e *Zusammenhang*, *Kontrapunkt*, *Instrumentation*, *Formenlehre*, sumários dos “elementos da forma” nos quais ele enfatiza as pequenas seções formais baseadas principalmente em elementos



subsidiários (Schoenberg 1995, p. 163–167; e Schoenberg 1994, p. 102–103). O sumário do manuscrito *Gedanke* é precedido por uma introdução onde Schoenberg lista os elementos paradigmáticos da forma, os quais incluem desde o menor elemento da forma musical, o motivo, até a pequena forma ternária. Também importante é a coerência deste sumário: é plausível assumir que a continuidade musical é alcançada através da sucessão de seções distintas, cada qual organizada de forma lógica a fim de produzir relações suficientes para validar a conexão de todas as seções como uma forma completa, um todo orgânico. Isto equivale a dizer que diferentes seções de uma forma interagem entre si, ou seja, que a nossa percepção de uma primeira seção de uma forma é modificada de acordo com a sua continuação, que necessitará de uma nova continuação e assim por diante, estabelecendo uma cadeia de seções sucessivas e inter-relacionadas entre si.

Para Schoenberg, a forma musical tem dois pré-requisitos: lógica e coerência. A partir destas duas condições, uma relação entre seções formais é criada. A coerência que Schoenberg declara como necessidade depende da firme conexão entre os pequenos elementos formais, em especial motivos e figuras motivicas. Assim, motivos, frases, *gestalten*, sentenças, e períodos, todos estes elementos contribuem na definição formal de seções que são construídas de acordo com os requisitos da lógica musical. Se estas condições forem satisfeitas, a forma musical resultante torna-se compreensível.

Uma questão central na presente discussão é colocada por Dahlhaus ao comentar sobre forma sonata e forma como transformação. Dahlhaus escreve:

Não se pode negar o lugar comum que forma musical representa um processo. Mas parece que algumas das consequências deste caráter processual não foram abordadas por analistas nem na teoria nem na prática, porque música é pensada como uma *cadeia linear de eventos*, movendo-se adiante para uma visão completa da obra (Dahlhaus 1991, p. 113).

Mais adiante Dahlhaus comenta que considerar a percepção musical exclusivamente como um caminho que leva a um objetivo, a forma musical, é ignorar como a música funciona, e conclui afirmando que “o processo em si – paradoxalmente – é o resultado” (Dahlhaus 1991, p. 114).

O argumento de uma forma que seja processual implica no reconhecimento de uma unidade coerente, a qual é essencialmente e

inevitavelmente orgânica em conceito como observado por Whittall (2001).<sup>1</sup> Essa observação nos remete ao entendimento de Schoenberg de que forma musical necessita de organização para sua plena fluência e fruição. De fato, Schoenberg está delineando um argumento que percebe a estrutura musical como sendo composta de diferentes subestruturas conectadas por certos “procedimentos formais”. O conteúdo de partes, seções e segmentos são inextricavelmente conectados e a estrutura formal adquire assim um aspecto teleológico que relaciona o individual ao todo em uma forma orgânica. Schoenberg argumenta em um manuscrito de 1949 que:

Deve-se levar em conta que em música e também na poesia o reconhecimento de forma depende essencialmente de fatores distintos do que aqueles das artes. Aqui não há nenhum elemento obscuro, escondido, de maneira que o olhar não observe e a mente não avalie. O efeito sobre o intelecto é total, completo e imediato. Ele depende somente das faculdades artísticas de uma pessoa e se ela pode detectar o equilíbrio das forças centrífugas e centrípetas que constituem a forma. Simultaneamente, percebe-se forma e conteúdo.

Em contraste a isso, na música a apercepção da forma musical é condicionada pelo conhecimento de toda a obra. Não existe momento, em nenhum ponto da peça, nem no começo, meio ou fim, que o ouvinte esteja em posição de determinar a forma. Para termos consciência da forma devemos ter em mente não somente o conteúdo mas também aquelas forças centrífugas e centrípetas que podem finalmente parar a produção de movimento e que podem chegar a um equilíbrio.

Em outras palavras, na música, conteúdo e forma não se manifestam simultaneamente. E sem guardar na memória todos os elementos da forma e conteúdo, isto é, sem a capacidade da memória, nenhum ouvinte será capaz de perceber a forma. Em consequência disso, tudo em música deve ser formulado de maneira tal que facilite a memória (Schoenberg 1949).<sup>2</sup>

A retórica de Schoenberg é, portanto, identificável com a percepção da forma musical de acordo com o conteúdo de pequenas unidades musicais, o que permite dizer, de acordo com os pequenos elementos da forma. Assim, visando o conhecimento e esclarecimento do conteúdo musical, há uma necessidade

---

<sup>1</sup> Vide verbete “Form”, *Grove Music Online* por Arnold Whittall. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/09981>

<sup>2</sup> O manuscrito encontra-se nos arquivos do Arnold Schoenberg Center, em Viena, manuscrito T51.17.

premente de uma percepção analítica, a qual, no caso específico de Schoenberg, é representada pelo que ele formula como procedimentos formais. Esta abordagem de Schoenberg é reflexo da necessidade, experimentada por teóricos e analistas do século XIX, por ferramentas descritivas do discurso musical tais como a noção de que a forma musical é iniciada por um motivo inicial e transformada em movimento através de um processo orgânico. A busca por uma unidade musical, é o cerne da questão aqui. Um exemplo é o verbete *Unità* no *Dizionario* de Peter Lichtenthal (1780–1853) de 1826:

Unidade é o mais importante dos dois grandes princípios sobre os quais a harmonia depende, não somente em música, mas em todas as artes.

Sem unidade não há som, nem acorde, cadência, frase, ou período, não há qualquer tipo de música. Com unidade e variedade, tudo caminha bem nas artes e com cada qual das suas respectivas partes. O homem de gênio deve manter estas duas coisas em equilíbrio constantemente (Lichtenthal 1826, p. 276–277).

Também importante neste sentido, são as considerações a respeito da dinâmica da forma musical. Adolphe Bernhard Marx (1795–1866) argumenta que forma musical necessita de uma dinâmica representada por ele através da noção de Repouso–Movimento–Repouso. Sendo que esta já está presente na escala diatônica onde a primeira nota e a nota final representam o repouso, mas a sucessão de notas depois da tônica representa a tensão, o movimento. Assim, Marx afirma que “a mais simples sucessão de notas musicais representa os intervalos de Repouso–Movimento–Repouso, a qual constitui a base de todas as formas musicais” (Marx 1852, p. 19). Ademais, Marx defende que o motivo deve ser considerado como um elemento primário, básico, e a partir dele constrói-se a *Satz*, períodos de 8 ou de 16 compassos, até a *Liedform* ternária ou binária. O ápice desse desenvolvimento é atingido na forma sonata, onde a seção central de desenvolvimento representa o movimento na forma, e a forma sonata é caracterizada como o ponto culminante de uma abordagem orgânica da forma musical.

O processo orgânico, como entendido por estes, e outros, comentaristas e analistas do século XIX, tem sua origem por analogia na *Metamorphose der Pflanzen* (1790) de Goethe. No geral, a ideia considera que inúmeras formas de vida são metamorfoses de um número limitado de arquétipos, neste caso, cada arquétipo gera um grupo de animais ou plantas. Na interpretação de Marx desta ideia, o motivo é a *Urgestalt* de tudo o que é musical, “assim como a vesícula

seminal, aquele saco membranoso repleto de fluído é a configuração primária de tudo o que é orgânico – a verdadeira planta ou animal primário” (Marx 1997[1856], p. 66). A mesma ideia pode ser observada no conceito de *Grundgestalt* de Schoenberg, na *Ursatz* de Schenker, na célula básica de Réti, entre outros.

Voltando para a noção de Schoenberg onde a forma musical significa que a obra musical é “organizada”, ou seja, que ela funciona tal como um organismo (Schoenberg 1991, p. 27), depreende-se que os elementos constituintes da peça devem ter, cada qual, sua função específica. De fato, Schoenberg reconhece a importância desta questão ao afirmar que “a forma de uma composição existe porque (1) um corpo existe, e porque (2) os membros exercem diferentes funções e são criados para estas funções” (Schoenberg 1975, p. 257). Esta ideia sobre função formal, já está presente em *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (1850) de Johann Christian Lobe (1797–1881). Nesta obra, Lobe trata de diversas funções formais descrevendo e definindo de maneira técnica tais funções. Por exemplo, sua terminologia descreve noções como *Erfindungen der Hauptgedanken* (invenção do material básico), *Figur* (figura), *Motivglied* (elemento motivico) e *Motivmaterial* (material motivico), *Modell* (modelo, geralmente uma célula de um compasso geradora do período), e *Sequenz* (sequência, reapresentação). Além destes termos, Lobe também utiliza termos como *ausspinnen* (estender, derivar), *fortführen* (continuar), *fortspinnen* (estender) e *Fortsetzung* (expansão). Até mesmo, noções de unidade estrutural são utilizadas por Lobe, como *Abschnitt* (unidade de dois compassos), *Periode* (correspondente ao período de oito compassos e suas variações), *Satz* (uma unidade menor que o período que conforma-se à frase) (*vide* também Bent 1994, p. 198–199). Esta identificação de elementos constitutivos e geradores da forma musical aponta exatamente para a noção de uma forma musical que se constrói cronologicamente, ou seja, uma forma musical em processo de formação.

A partir destas ideias gerais sobre forma musical, Schoenberg busca comentar três maneiras diferentes de elaboração motivico-temática destinadas a três tipos de linguagem musical de épocas diferentes, desdobramento motivico (*unfolding*), variação progressiva (*developing variation*) e prosa musical (*musical prose*). Cada uma destas maneiras de se referir ao tratamento motivico em obras musicais, torna-se característico de observações analíticas pertinentes a diferentes épocas musicais na visão de Schoenberg. Assim, a desdobramento

motívico, Schoenberg se refere ao comentar a música de J. S. Bach; variação progressiva é característica do estilo homofônico-melódico (classicismo e romantismo); e prosa musical típico do tratamento dado por Brahms, Wagner, Mahler em aspectos motivicos e em sua própria obra, diz Schoenberg. Apesar das delimitações cronológicas sugeridas por Schoenberg, nem todas as categorias estão restritas a apenas um estilo musical. Variação progressiva também ocorre na música de J. S. Bach, mas também na de Beethoven e Brahms, assim como prosa musical ocorre na música de Brahms, mas também ocorre em recitativos de óperas de Mozart e de cantatas de Bach. Portanto, a escolha de exemplos musicais neste texto que não façam parte do repertório abordado por Schoenberg em seus escritos e análises, é justificada para validar ideias e suas aplicações em análise musical. Para ilustrar estas técnicas de tratamento motivico utilizarei exemplos pertencentes, mas também outros que não, ao cânone schoenberguiano.

## 2. Desdobramento motivico

Uma característica frequentemente observada na música de J. S. Bach diz respeito a uma técnica utilizada onde os mesmos elementos motivicos constituintes de um tema são reorganizados e reordenados. Uma ilustração simples deste tipo de procedimento técnico/composicional pode ser observada no Prelúdio e Fuga n. 5 do primeiro livro do *Cravo Bem Temperado*. O Exemplo 1a ilustra os dois primeiros compassos da obra. Aqui se observa que a repetição motivica (motivo *a*) ocorre de maneira quase sempre variada e reordenada. Por exemplo, entre o motivo inicial *a* e *a1* ocorre uma variação por reordenamento de notas e que produz uma inversão do sentido ascendente inicial do motivo. Já o motivo *a2* retorna a um nível de reconhecimento mais próximo ao motivo inicial *a*, mas ao mesmo tempo gera variação e produz os motivos subsequentes *a3* e *a4*. Somente o motivo *b* parece ser distinto pela sua terminação, mas sua relação com o motivo inicial também é clara. No Ex. 1b (c. 21–22) o motivo *a* dá origem a novas figuras motivicas proximamente relacionadas com sua origem, *a5* é uma transposição de *a*, e a figura motivica identificada como *c* é composta internamente pelos motivos *b* e *a*. Também é identificada como *c* por se assemelhar a figura inicial do sujeito da fuga (Ex. 1c) que é derivado dos motivos apresentados no prelúdio. Assim, a elaboração motivica atinge uma

permeabilidade por toda a obra (prelúdio e fuga) e produz a sensação de unidade sonora.

The image displays three musical examples (a, b, and c) from J.S. Bach's Preludio and Fugue in D major, BWV 850. Example a) shows the beginning of the fugue with motifs labeled a, a1, a2, a3, b, and a4. Example b) shows a development section with motifs a5, b, and a. Example c) shows the subject and its inversion in the piano part, labeled 'sujeito', 'deriv. a + c', and 'deriv. b'.

**Exemplo 1a-c:** J. S. Bach, Excerto de Prelúdio e Fuga em Ré maior, n. 5, BWV 850.

Outro exemplo de desdobramento motivico pode ser observado na Fuga n. 6 em Ré menor do *Cravo Bem Temperado*. O sujeito da fuga compreende três motivos identificados como *a*, *b* e *c*. O Ex. 2a mostra, nos c. 1–2 da peça, o início da primeira exposição do sujeito na tônica. Nos c. 3–4 a primeira resposta é realizada e os motivos se repetem. Aliás este é um ponto importante para Schoenberg, em fugas naturalmente ocorre a repetição constante de temas e todo o material motivico é organizado de acordo com este(s) tema(s). Assim, no Ex. 2b, é apresentado um desdobramento do motivo *b* (c. 9–10) que acaba predominando no primeiro episódio da fuga. Mas o desdobramento motivico nesta peça é orgânico, ou seja, permeia todas as seções, seja exposição, episódios e *stretti*. Este é o caso ilustrado no Ex. 2c onde o *stretto* ocorre com a inversão do sujeito. No c. 21 o sujeito é apresentado na sua forma original. Continua no compasso seguinte a apresentação do sujeito invertido. O material motivico, apesar da inversão do sujeito, é reconhecível pelas constantes rerepresentações, i.e. é um material memorável e que facilita a compreensão da coerência, lógica e

unidade da fuga. O efeito resultante é de uma peça coesa e fluente, com variações “mas que tem uma combinação básica que é a origem de todas as outras combinações” (Schoenberg 1975, p. 397).

The image displays three examples of motivic development from J.S. Bach's Fugue in D minor, BWV 851. Example (a) shows the first measure (1) with the subject ('sujeito') in the right hand. Brackets labeled 'a', 'b', and 'c' identify specific intervals: 'a' is a half note, 'b' is a quarter note, and 'c' is an eighth note. Example (b) shows measures 9-10, where the subject is inverted in the bass line, with brackets labeled 'b' indicating the same intervals as in (a). Example (c) shows measures 21-23, where the subject is inverted in the right hand, with brackets labeled 'a inv.', 'b inv.', and 'c inv.' indicating the inverted intervals. A bracket labeled 'sujeito inv.' spans the entire subject in the right hand.

Exemplo 2a–c: J. S. Bach, excertos da Fuga em Ré menor, n. 6, BWV 851.

Estas observações a respeito da escrita motívica de Bach, tomam forma teórica nas observações de Schoenberg sobre música contrapontística. Para ele a música de J. S. Bach é caracterizada por um processo motívico de “desdobramento” do material motívico básico. Este tipo de técnica composicional, característica, segundo Schoenberg, de um estilo composicional contrapontístico é consumada pelo procedimento no qual “uma configuração ou combinação básica tomada à parte e reagrupada em ordem diversa contém tudo que poderá gerar uma nova sonoridade posteriormente àquela já apresentada na configuração original” (Schoenberg 1975, p. 397). Apesar de Schoenberg estar se referindo especificamente ao processo motívico em fugas de J. S. Bach, ele também aborda desdobramento como um método para composições nas quais

... este estilo é baseado no fato de que um número de notas está em uma relação mútua de sucessão e simultaneidade (contrapostas), de maneira que todas as configurações que aparecem no decorrer da obra já estão contidas, formadas ou apresentadas nesta *Grundgestalt*, ou são parcialmente determinadas por esta possibilidade. A obra resultante simplesmente se “desenrola” como um filme, quadro por quadro, *gestalt* por *gestalt*, e até mesmo a sequência de eventos aqui é lógica e quase que completamente já determinada (Schoenberg 1995, p. 400).

A distinção que Schoenberg faz entre a música homofônica e contrapontística ilustra sua percepção de diferentes técnicas de composição musical, para a primeira variação progressiva, a qual comentarei em seguida, e para a segunda desdobramento. Muito embora a referência principal de desdobramento motivico seja as fugas de J. S. Bach, Schoenberg também possibilita (ou admite) o uso desta técnica em música não contrapontística, mas que seja composta com a ideia inicial apresentada como um *Grundgestalt* e que seja desenvolvida por desdobramento. Um caso modelar na aplicação desta técnica é o Prelúdio da Suite Antiga op. 11 de Nepomuceno. O Ex. 3a ilustra os c. 1–5 da peça. A figura motivica inicial marcada como a (c. 1) é a ideia básica a partir da qual as subsequentes se desdobram. Assim, a figura a1 é um desdobramento inicial de a e é caracterizado pela maioria de graus conjuntos e a2 é uma transposição à quinta justa inferior. No Ex. 3b, c. 28, a figura motivica a3 é apresentada e constitui-se somente de graus conjuntos. No entanto, ainda é possível reconhecer seu desdobramento a partir de a. No c. 29 ocorre novo desdobramento e a figura a4 é constituída por graus conjuntos ascendentes e descendentes tal qual a figura a3. No c. 30 há a reapresentação da figura a com ligeira modificação na sua terminação. E no c. 31 a figura a5 é uma transposição de a uma quinta justa inferior. A Suite Antiga de Nepomuceno é uma estilização da música do período barroco no contexto da música romântica brasileira. A utilização desta técnica motivica denota a atenção do compositor brasileiro sobre minúcias da linguagem musical de outras épocas.

a)

1 *Allegro comodo* ♩ = 108



b)

**Exemplo 3a–b:** Nepomuceno, excertos de Prelúdio, *Suite Antiga*, Op. 11.

Heitor Villa-Lobos, nas suas *Bachianas Brasileiras*, inspirado pela linguagem musical de J. S. Bach também utiliza desdobramento motivico no primeiro movimento da sua *Bachianas Brasileiras* n. 6. O tema inicial da peça, apresentado pelo fagote a partir do c. 3, é composto por um motivo inicial *a* de um arpejo da tônica, Ré menor, intercalado por um grau conjunto. Este é seguido por uma inversão modificada em forma de arpejo a qual é seguida por nova modificação do motivo *a* (no Ex. 4a são indicadas pelos colchetes). A terminação do tema apresenta o motivo *b*. Nos c. 5–7 o motivo *a* é fragmentado e seguido do motivo *b*. Finalmente no c. 7 a flauta apresenta o motivo *a* com a diminuição rítmica do arpejo ascendente. Este intenso trabalho de desdobramento motivico também é aplicado na passagem (Ex. 4b) em que o fagote apresenta o motivo *a* expandido no c. 13 e subsequentemente fragmentado. Já a flauta apresenta, nos c. 15–16, o motivo *a* e sua inversão modificada. O desdobramento motivico utilizado por Villa-Lobos é uma referência importante de uma técnica motivica observada por Schoenberg a respeito da música de Bach. Importante salientar que o simples desdobramento motivico não gera novas ideias musicais, mas sim a continuidade da ideia prima que é elaborada continuamente.

a)

b)

Exemplo 4a-b: Villa-Lobos, excertos de *Bachianas Brasileiras*, n. 6/i.

### 3. Variação progressiva

Ao formular seu princípio de variação progressiva Schoenberg também propõe sua própria versão da fórmula “unidade na diversidade”. Esta noção propicia a criação de variedade em estruturas localizadas e em larga-escala através da integração do material básico, representado pela *Grundgestalt*, e desenvolvido por variação progressiva, à estrutura formal da obra (Dahlhaus 1991, p. 51–52). Ademais, e em um sentido mais amplo, variação progressiva pode ocorrer em outros parâmetros além do aspecto motivico-temático de uma obra, ou seja, pode influenciar o desenvolvimento harmônico e rítmico.

O termo “variação progressiva” denota aspectos diferentes de uma técnica de composição. Ele implica uma noção de “crescimento” relacionado à abordagem orgânica de variação motivica, distinta daquela associada à técnica de variação propriamente dita, como em um tema com variações, por exemplo. Neste sentido, a conexão entre diferentes motivos pode ser entendida como não tendo uma relação direta, ou seja, variações progressivas de um mesmo motivo podem ter seu conteúdo essencial derivado de uma característica comum, muito embora esta não seja uma condição *sine qua non*. Portanto, em variações

progressivas de um motivo básico, podem não existir uma relação facilmente identificável entre as variações mais longínquas. Por exemplo, em uma série de quatro motivos desenvolvidos a partir de um básico, o segundo pode ter uma relação direta com o primeiro, mas as terceira e quarta variações podem ou não apresentar características que sejam relacionadas ao motivo inicial. No entanto, entre o terceiro e quarto motivo haverá uma conexão mais forte do que entre o terceiro ou quarto e primeiro ou segundo motivos. Schoenberg aborda esta evolução motívica considerando o uso de gestaltes intermediárias entre ideias contrastantes, e a noção de *Grundgestalt* como o elemento unificador mais importante. Esta observação abre a possibilidade de entendimento de variação progressiva como um processo gradual de desenvolvimento motívico que toma forma de maneira cronológica. Em outras palavras, existe um processo gradual de desenvolvimento motívico que ocorre e se conforma a estágios intermediários em direção de novas figuras e ideias motívicas, gerando assim uma nova ideia musical. Schoenberg reconhece que a natureza de desenvolvimento contínuo em variação progressiva pressupõe que a referência à *Grundgestalt* pode ser alcançada somente em relação a estágios intermediários de desenvolvimento. A esse respeito, ele escreve que:

Mesmo que tenhamos mudanças muito grandes, estas são associadas com uma gestalt que media entre as variações mais remotas e a gestalt inicial por se assemelhar a ambas, enquanto traz simultaneamente à memória a gestalt inicial.

Um grau significativo de distanciamento da gestalt inicial é encontrado naquelas variações que introduzem ideias subordinadas. Frequentemente sua conexão à *grundgestalt* (quase sempre indireta) torna-se clara muito tarde [na obra]. Como regra estas gestaltes dificilmente se desenvolvem de maneira convencional, mas sim de trás para frente: elas se aproximam da gestalt inicial (Schoenberg 1995, p. 159).

Ilustrativo destas gestaltes intermediárias que dão origem a temas subordinados, como o tema secundário de uma forma sonata, é mostrado no Ex. 5a–c (baseado em Schoenberg 1975, p. 164). O Ex. 5a mostra o tema inicial da Sinfonia n. 5 de Beethoven que é derivado para a gestalt intermediária (Ex. 5b) que por fim origina o tema secundário da forma sonata da obra (Ex. 5c). Assim, a passagem intermediária corresponde a uma variação progressiva que conduz a uma ideia nova, o tema secundário.

The image contains three musical staves labeled a), b), and c).  
 Staff a) is a single melodic line in G-flat major (one flat). It starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4 (marked with an asterisk), an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter rest, then an eighth note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4 (marked with an asterisk). The line continues with a quarter note C5, a quarter note G4, an eighth note A4, an eighth note Bb4, and a quarter note C5. A bracket labeled 'a' spans the last four notes. The line ends with a quarter note G4 (marked with an asterisk) and a quarter note A4. A second bracket labeled 'a1' spans the last two notes.  
 Staff b) is a single melodic line in G-flat major. It starts with a quarter note G4 (marked with an asterisk), an eighth note A4, an eighth note Bb4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note G4 (marked with an asterisk) and a quarter note A4. A bracket labeled 'a' spans the last two notes.  
 Staff c) is a single melodic line in G-flat major. It starts with a quarter note G4 (marked with an asterisk), an eighth note A4, an eighth note Bb4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note G4 (marked with an asterisk) and a quarter note A4. A bracket labeled 'a' spans the last two notes.  
 Vertical dashed lines connect the notes in staff b) and c) to the notes in staff a): the first note of b) connects to the first note of a), the first note of c) connects to the second note of a), and the second note of c) connects to the third note of a).

**Exemplo 5a-c:** baseado em Schoenberg, *Style and Idea*, Exemplo 1-3, p. 164; excertos de Beethoven, Sinfonia n. 5, primeiro movimento.

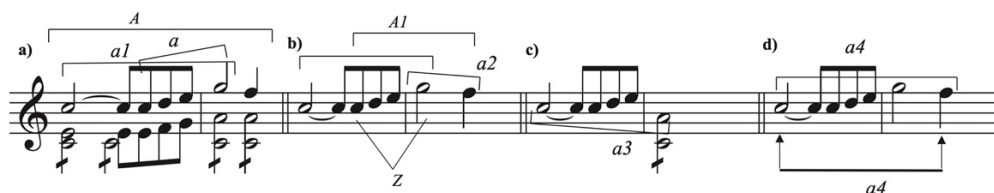
Estas conexões dependem do desenvolvimento cronológico de um material básico e da aceitação de um processo teleológico. Sua importância e validade são alcançadas somente se vistos em relação a uma abordagem e entendimento orgânicos do processo de composição musical, isto é, somente em relação a uma *Grundgestalt* a partir da qual todo o restante é derivado. É deste ponto de vista que Simms argumenta que variação progressiva tem dois objetivos: ela ajuda a criar “uma melodia sofisticada e artística por um desenvolvimento rápido dos elementos motivicos iniciais”, e ela relaciona “melodias aparentemente diferentes tendo como base formas-motivicas que evoluem de maneira contínua” (Simms 2000, p. 34; ver também Haimo 1997, p. 355-356). É apropriado acrescentar que a evolução de formas motivicas gera ideias musicais distintas, ou seja, um novo tema musical.

Portanto, central à discussão que Schoenberg nos oferece é a inter-relação entre os conceitos de *Grundgestalt* e de variação progressiva. Estes dois conceitos têm a função de prover unidade para a obra musical e através da lógica e coerência, em particular, a motivica, a compreensibilidade da obra é alcançada. Esta é a ideia que Dahlhaus defende, ou seja, que variação progressiva é um processo de desenvolvimento de uma ideia básica (Dahlhaus 1987, p. 128).

A análise de Schoenberg do primeiro movimento do quarteto em Dó maior, K. 465, ilustra o conceito de variação progressiva como um processo motivico gradual. Esta análise está em dois escritos de Schoenberg,

*Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* (1917) e no manuscrito *Gedanke* (1934–36).<sup>3</sup> Schoenberg observa sobre esta obra de Mozart que se trata de “um dos exemplos mais perfeitos de variação progressiva” (Schoenberg 1994, p. 43).

Schoenberg inicia sua análise identificando o conteúdo motivico da *Grundgestalt* do quarteto. O Ex. 6 ilustra o material básico que inclui: motivo *a*, o qual é formado pela figura de três colcheias (Dó<sup>4</sup>–Ré<sup>4</sup>–Mi<sup>4</sup>–Sol<sup>4</sup>); motivo *a1*, que define uma quinta justa ascendente (Dó<sup>4</sup>–Sol<sup>4</sup>); *a2*, que define a segunda maior descendente, Sol<sup>4</sup>–Fá<sup>4</sup>; *a3*, uma terça descendente, Dó<sup>4</sup>–Lá<sup>3</sup>; e o motivo *a4*, que delinea uma quarta justa ascendente entre as notas inicial, Dó<sup>4</sup>, e a final, Fá<sup>4</sup>. O motivo rítmico *Z* é enfatizado no decurso da peça. Além deste conteúdo motivico, podemos identificar uma estrutura maior, a figura *A* que compreende o movimento melódico Dó<sup>4</sup>–Dó<sup>4</sup>–Ré<sup>4</sup>–Mi<sup>4</sup>–Sol<sup>4</sup>–Fá<sup>4</sup>.



**Exemplo 6:** *Grundgestalt* de Mozart, quarteto para cordas, K. 465, primeiro movimento.

A primeira sentença (c. 23–30) consiste em um segmento inicial (c. 23–26) que repete a *Grundgestalt* nas formas de tônica e dominante. Na segunda metade da sentença inicia-se um processo de liquidação através da repetição do compasso inicial na tônica.<sup>4</sup> A transposição, uma quinta justa acima do motivo *a* (Sol<sup>4</sup>–Lá<sup>4</sup>–Si<sup>4</sup>–Dó<sup>5</sup>), não somente inicia o processo de liquidação, mas também gera um novo motivo *b* (Dó<sup>5</sup>–Mi<sup>4</sup>–Fá<sup>4</sup>). Finalmente, o processo de liquidação é concluído por figuras de fragmento escalar derivadas do motivo *a* e uma simples repetição do motivo *b* transposto. Além disso, a sentença projeta uma progressão em **Dó**: I–V, o que permite que a estrutura possa ter uma continuação imediata,

<sup>3</sup> Publicados e traduzidos para o inglês como *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* (1994) e *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation* (1995).

<sup>4</sup> Schoenberg define liquidação como “um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação” (Schoenberg 1967, p. 58).

uma vez que motivica e tonalmente permanece como uma estrutura aberta (vide Ex. 7).

**Exemplo 7:** excerto de Mozart, quarteto para cordas, K. 465, primeiro movimento.

As observações de Schoenberg sugerem que há um processo de derivação motivica contínua, no qual os motivos *a* e *b* geram uma nova ideia musical, neste caso o tema secundário da forma sonata. O Ex. 8 ilustra o desenvolvimento de variações a partir do motivo básico (*a*) até o tema secundário. Torna-se, então, claro que há um trabalho de desenvolvimento motivico gradual e progressivo. Por exemplo, o motivo *b* é claramente derivado de *a*, e a aceleração rítmica aplicada ao motivo *b* resulta em um desenvolvimento gradual. No Ex. 8b é ilustrado o conteúdo motivico do tema subordinado. Este inicia com uma terça ascendente seguida de uma segunda descendente, ou seja, a mesma relação intervalar do motivo *b* (sexta descendente [ou terça ascendente] e grau conjunto). A *gestalt* de terças alternadas que segue é composta por apresentações sucessivas do motivo *b'*. Além disso, a *gestalt* completa do tema subordinado também delinea o intervalo de quinta justa descendente, ou seja, uma inversão do motivo *a4* (vide Ex. 6d).

a)

c. 23–24 *A*

c. 28 *b*

c. 38 *b1*

c. 49 *b2* *a*

c. 50 *b3* *a*

c. 51 *b fragm. e dimin.* *x* *x*

c. 52 *b4* *x* *tr*

b)

c. 56–7 *5a justa* *b'* *b'* *b'* *b'*

**Exemplo 8:** derivação motívica em Mozart, quarteto para cordas, K. 465, primeiro movimento.

A importância da *Grundgestalt* como referência motívica é evidenciada na seção de desenvolvimento da forma sonata e de como o compositor faz variações constantes do motivo inicial *a* (vide Ex. 9). No Ex. 9a, c. 107–108, o motivo ainda se assemelha bastante ao inicial, mesmo com a expansão do intervalo entre a nota mais grave (Dó<sup>4</sup>) e a mais aguda (Lá<sup>4</sup>). Esta ampliação do intervalo da nota mais

grave para a mais aguda é fator importante para a variação motivica que ocorre. No Ex. 9c, c. 112–113, a viola toca a nota mais grave,  $D\acute{o}\#^3$ , e a mais aguda,  $D\acute{o}\flat^4$ , compreende um intervalo de oitava diminuta e delinea uma seqüência de terças e grau conjunto; já no Ex. 9h o violoncelo tem como nota mais grave  $Mi^1$  e mais aguda  $F\acute{a}^2$ , uma nona menor; delinea o arpejo de um acorde de sétima de dominante. Outras variações também ocorrem, por exemplo, no Ex. 9j há a supressão da nota inicial do motivo inicial restando as 3 colcheias que fazem parte do arpejo, e no Ex. 9m o motivo inicial é transformado em um arpejo de sétima de dominante para o retorno para a tônica ( $D\acute{o}$  maior).

a) vln. I c. 107–108

b) vln. I c. 111–112

c) vln. I c. 112–113

d) vln. I c. 113–114

e) vln. I c. 114–115

f) vln. I c. 116–117

g) clo. c. 121–122

h) clo. c. 125–126

i) vln. I c. 126

j) vln. I c. 130

k) clo. c. 132

l) clo. c. 147–148

m) clo. c. 151–152

**Exemplo 9a–m:** derivação motivica em Mozart, quarteto para cordas, K. 465, primeiro movimento.

Outro exemplo de variação progressiva ocorre nas *Variações Diabelli* Op. 120 de Beethoven. A abordagem teórica de Schoenberg para a forma tema com variações considera a técnica de variação como a ferramenta composicional aplicada para produzir contraste e variedade e, portanto, assume um papel de “princípio estrutural” para toda a obra. O conjunto organizado de variações, é



composto primariamente de repetições que “seriam intoleráveis” sem o estímulo constante causado pelo material variado. Schoenberg observa que as relações entre o tema e suas variações são estritas e resultam da concordância entre as proporções estabelecidas no tema e duplicadas em cada variação. Assim, estas proporções não devem ser alteradas, mesmo que o caráter o seja. Portanto, “são preservadas as proporções, as relações estruturais das partes e os principais elementos...Cada variação deve possuir a mesma qualidade de auto-suficiência formal e coerência que possui o tema” (Schoenberg 1991, p. 203). Neste sentido, a forma tema com variações, para Schoenberg, é de caráter absolutamente estrito. O tema, por sua vez, apresenta a ideia básica a partir da qual todas as variações devem ser estruturadas, ou seja, o tema representa a forma básica, a *Grundgestalt* da obra. Nelson explica quais elementos são importantes no tema e conseqüentemente nas variações. Ele identifica três aspectos principais na forma: 1. a estrutura melódica; 2. uma estrutura básica harmônico-estrutural; 3. elementos definidores de caráter. Nelson entende que a unidade é assegurada ao estabelecer “um equilíbrio entre as mudanças na estrutura melódica e aquelas na estrutura básica harmônico-estrutural”. Isto é realizado ao aplicar os métodos de elaboração motívica, técnica composicional emprestada de outras formas e que apresentam o equilíbrio formal e tonal como seus objetivos principais (Nelson 1948, p. 126–127). Portanto, a relação de unidade e coerência da forma é estabelecida e afasta o perigo de monotonia.

O desenvolvimento cronológico do tema pode resultar no “desenvolvimento de uma ideia que na primeira apresentação pode parecer insuficiente para impulsionar a obra, mas que através do tratamento (de variação) aumente em interesse, ou seja, seu propósito principal é revelado somente de maneira gradual” (Cone 1989, p. 16). É nesta perspectiva que Dahlhaus considera a forma como discursiva, ou seja, um fluxo constante de ideias que enfatizam a estrutura melódica da obra, e não os fatores rítmico e dinâmico, mas sim a obra completa é ouvida como uma rede de relações melódicas (Dahlhaus 1975, p. 20–21). Portanto, o argumento principal é de derivações temático-motívicas de acordo com um processo gradual de desenvolvimento estrutural-formal da obra, e que cada uma das variações apresente suas próprias características gerando variações progressivas que conduzem a novas ideias musicais.

Assim, os seguintes comentários analíticos sobre aspectos das *Variações Diabelli* se concentram no entendimento de desenvolvimento motivico, mas também almejam demonstrar a unidade e coerência da obra, dentro do contexto de forma como processo gradual e de variações progressivas do tema.<sup>5</sup>

Tovey, no seu ensaio sobre as *Variações Diabelli*, indicou quatro motivos: 1. O grupeto inicial; 2. Os intervalos de quarta descendente e de quinta na primeira frase; 3. A linha do baixo no primeiro segmento; e 4. O uso de modelo e sequência (Tovey 1944, p. 124–134). Podemos reinterpretar a identificação motivica de Tovey com os motivos apresentados no Ex. 9: motivo *a*, consiste na apojatura de Ré, passando por Dó, Si e retornando a Dó; motivo *b*, o intervalo de quarta justa descendente entre Dó e Sol e a quarta justa ascendente no baixo (*b1*); motivo *c*, os acordes e notas repetidas. Estes motivos caracterizam os motivos mais proeminentes do tema (Ex. 10).

**Exemplo 10:** Beethoven, *Variações Diabelli*, Op. 120, conteúdo motivico do tema.

O desenvolvimento motivico durante as variações é extraordinário. O compositor elabora uma correspondência motivica entre variações que sejam baseadas no motivo *a* e outras baseadas nos motivos *b* e *c*. Nos Exs. 11a–c, encontra-se na coluna *a* algumas das derivações do primeiro motivo e na coluna *b* as derivações dos motivos *b* e *c*. A partir desta tabela pode-se identificar que a elaboração motivica na obra é essencial e gera as características de cada uma das variações como uma nova ideia musical derivada da *Grundgestalt* (o tema).<sup>6</sup> Não é o caso aqui comentar cada uma das variações de forma extensiva. Porém, comentários sobre algumas das variações parecem ser suficientes para que

<sup>5</sup> É importante notar que a intenção aqui não é realizar uma análise desta obra de Beethoven, mas sim exemplificar aspectos motivicos pertinentes ao assunto “variação progressiva”.

<sup>6</sup> Exceções ocorrem com as variações que são relacionadas como pares ou grupos, por exemplo variações 26 e 27.

percebamos como a variação progressiva aplicada aos motivos identificados geram novas ideias musicais. Por exemplo, na coluna *a*, as variações 3 e 9 são caracterizadas pela utilização de motivo da variação. Schoenberg esclarece que motivo da variação, “deve consistir de uma figura predeterminada, modificada apenas de acordo com as acomodações que a estrutura e a harmonia requeiram” (Schoenberg 1991, p. 203); assim, na variação 3 o motivo *a* é modificado para uma sequência de notas por saltos seguida de grau conjunto, um motivo que determina toda a variação. O mesmo ocorre na variação 9, porém o motivo *a* é mantido na sua forma original e determina as características da peça. Outros casos mostram como Beethoven modifica o motivo *a*: nas variações 6, 16 e 21 o motivo é modificado para um trinado; na variação 11 é transformado em uma tercina, na variação 13 em simples notas repetidas, na variação 14 é modificado para um motivo de colcheia duplamente pontuada seguida de fusas. Na coluna *b* estão algumas das derivações dos motivos *b* e *c*. Notável é já a derivação na variação 1, onde o motivo *b* é modificado para uma simples anacruse com notas repetidas, já o motivo *c* de acordes repetidos é modificado para o ritmo da marcha que caracteriza esta variação. Algumas das variações se aproximam mais do modelo do tema. Por exemplo, variação 15 o motivo *b* e *c* são bastante semelhantes ao motivo original. O mesmo acontece com a variação 17, porém os motivos são apresentados na parte grave do piano. No entanto, casos de derivação motívica distantes também são explorados pelo compositor. Este é o caso da variação 20, um cânone misterioso por conta de seu andamento, lento e sério, e de seu acentuado contraste em relação à dançante valsa do tema. Na variação 22 a derivação motívica é percebida pelo compositor como citando o início da *Introduzione* da primeira cena, *notte e giorno faticar*, ato I, de *Don Giovanni* k. 527 de Mozart. Por fim há as derivações mais complexas exemplificadas no Ex. 11c. Nas variações 24 e 30 o motivo *b* dá origem a um processo de imitação como em um *fugato* que atinge seu clímax na variação 32, uma fuga dupla. Ainda na variação 31 o motivo *a* é ornamentado como uma septina, seguido de elaboração dos motivos principais do tema. Assim, a exploração das possibilidades de variação progressiva nos motivos do tema é levada às suas últimas consequências por Beethoven, a tal ponto que cada uma das variações apresenta ideias musicais novas derivadas daquelas iniciais representadas pelo tema.

## Tabela geral de correspondências motivicas

a) derivações do motivo *a*

Tema 

Var. 2 

Var. 3 

Var. 4 

Var. 6 

Var. 9 

Var. 11 

Var. 12 

Var. 13 

Var. 14 

Var. 16 

Var. 18 

Var. 21 

Var. 28 

b) derivações dos motivos *b* e *c*

Tema 

Var. 1 

Var. 5 

Var. 7 

Var. 8 

Var. 10 

Var. 15 

Var. 17 

Var. 19 

Var. 20 

Var. 22 

Var. 25 

e) derivações mais complexas

Var. 24

Var. 30

Var. 31

Var. 32

derivado da Fughetta (Var. 24)

**Exemplo 11a–c:** Beethoven, *Variações Diabelli*, Op. 120, Tabela de correspondências motivicas.

Para concluir esta seção cabe mencionar que a noção de variação progressiva ainda envolve uma série de procedimentos formais que Schoenberg aborda em *The Musical Idea*. Estes procedimentos podem ser classificados em duas categorias: a. os que propiciam a extensão das estruturas musicais; e b. os que propiciam a terminação formal. Na primeira encontram-se as técnicas de conexão (*Anschluss Technik*): 1. uso de contraste; 2. ligação (*welded together*); 3. justaposição; 4. uso de uma característica rítmica ou intervalar da frase precedente; 5. harmonias anacrústicas. Também se inclui aqui o procedimento de modelo e sequência. Na segunda categoria encontram-se: 1. liquidação e dissolução que são compostas por sua vez por condensação e intensificação, i.e. um agrupamento do conteúdo motivico em menor espaço de tempo; e redução, i.e. eliminação de conteúdo motivico. Finalmente, a tendência das menores notas também pode ser incluída nos procedimentos formais de encerramento formal. Estes procedimentos de encerramento formal são importantes no conceito de variação progressiva uma vez que servem para delimitar a segmentação formal, seja em pequena, média ou larga escala (cf. Dudeque 1999; e Dudeque 2005, p. 154–162).

### 3. Prosa Musical

Heinrich Besseler, em 1953, utilizou o termo “prosa musical” para definir o estilo melódico do canto gregoriano, i.e., um estilo que “constantemente

produz algo novo” (Besseler 1953, p. 224 apud Dahlhaus 1987, p. 105). Ele esclarece que

Prosa é um antigo termo latino que significa discurso ilimitado, o qual procede de uma maneira simples e direta: *oratio prorsa* ou *prosa*. A prosa cotidiana é livre em todos os sentidos. Ela constantemente inventa algo novo. O mesmo também é verdadeiro em relação à prosa literária. Ela geralmente evita o que é regular e ordenado; evita repetições verbais, assonância e rimas; ela até mesmo evita uma similaridade muito grande na construção de sentenças, uma vez que esta pode dar a impressão de um estilo culto com paralelismos rítmicos (Besseler 1953, p. 224 apud Dahlhaus 1987, p. 105).

Forma musical constituída por elementos não recorrentes, desenvolvimento temático contínuo, contrastes abruptos de andamento e caráter, e construção de frases assimétricas caracteriza obras que tenham “prosa musical” como seu principal procedimento composicional. São características importantes que sugerem um estágio distinto no desenvolvimento motivico e temático que caracteriza variação progressiva, mas que resulta em um estilo de composição musical que privilegia um processo contínuo, e não gradual, de desenvolvimento do material musical.

Stein, ao relatar sua percepção da música de Max Reger (1873–1916), observa que nas obras mais avançadas do compositor a assimetria, por exemplo, de sentenças com três frases de dois compassos, meio compasso, e um e meio apontam para uma característica da música do futuro na época e para uma nova maneira de construção temática. Ele resume que

O propósito das estruturas rítmicas simétricas é moldar pensamentos musicais em formas memoráveis. A regularidade facilita a percepção, repetição rememora. O efeito formal é análogo àquele do verso. Mas, atualmente, outros meios de expressão tornaram-se inteligíveis. Linguagem livre é preferível à fala métrica, e música há que privilegiar a prosa musical (Stein 1953, p. 40).

Brinkmann, por sua vez, resume características da obra de Reger que fazem parte da avaliação desta música no século XXI. Ele lista: a) a linguagem harmônica que se aproxima ao limite do tonalismo; b) a estrutura composicional com o contraponto como fator estabilizador; c) espaço musical como polifonia da superfície sonora (Brinkmann 2004, p. 636). Mas o ponto mais importante no presente contexto é a discussão sobre prosa musical como uma linguagem musical que imita a liberdade métrica semelhante àquela em um recitativo.

Alban Berg também observa que características da música de Schoenberg tais como assimetria de frases, falta de repetições literais e de estruturas correspondentes fazem parte da dificuldade de entendimento deste tipo de música, a de Schoenberg e a de Reger (vide Brinkmann 2004, p. 636–637). Ademais, Berg lista as seguintes características, entre outras, como pertencentes a esse estilo musical: 1. multiplicidade na harmonia; 2. construção de temas assimétricos e livres; 3. a arte da variação afetando o trabalho temático (motívico) (Berg 1965, p. 202). Assimetria nas formas de apresentação temática e nas estruturas motívicas são características notáveis em música baseada em prosa musical.

Variação progressiva e prosa musical são resultados de desenvolvimento motívico de acordo com as proposições teóricas de Schoenberg. A primeira consiste em um processo gradual de desenvolvimento motívico que origina novas ideias musicais. A diferença entre prosa musical e variação progressiva reside na omissão do processo gradual e de estágios intermediários entre as variações motívicas geradas de uma *Grundgestalt* e que originam novas ideias musicais. Schoenberg toma como ponto de partida da sua argumentação sobre prosa musical a observação da formação de estruturas e frases assimétricas em obras de compositores do passado. Em particular, ele considera Mozart e Brahms como os compositores mais proeminentes neste aspecto. Assim, para Schoenberg, prosa musical é relacionada ao desenvolvimento direto e contínuo de ideias musicais sem a necessidade de um processo gradual de desenvolvimento característico de variação progressiva. O resultado são estruturas caracterizadas pela assimetria métrica de seus motivos e frases. Ao tentar definir tal procedimento Schoenberg declara em seu ensaio “Brahms the Progressive” (1947):

Grande arte deve prosseguir em direção à precisão e à brevidade. Ela pressupõe uma mente alerta de um ouvinte educado que, em um único ato de reflexão, inclua todos os conceitos todas associações pertencentes ao sistema. Isso possibilita ao músico escrever para as mentes superiores, não somente fazendo o que a gramática e o idioma requerem, mas, em outros aspectos, dando a cada sentença o sentido da plena pregnância de uma máxima, de um provérbio, de um aforismo. Isto é o que prosa musical deveria ser – uma apresentação direta e objetiva de ideias, sem quaisquer artificialismos, e meros preenchimentos e repetições vazias (Schoenberg 1975, p. 414–415).

Frisch resume prosa musical como caracterizando um tipo de música que não privilegia a regularidade de frases e simetria, e que de fato, “não se adequa a modelos regulares e pré-definidos ou previsíveis”. Finalmente, “variação progressiva e prosa musical são, em determinado sentido, duas maneiras diferentes de descrever o mesmo processo. Variação progressiva – o princípio de acordo com o qual ideias são variadas continuamente – provê a gramática pela qual prosa musical é criada” (Frisch 1984, p. 8–9). Assim, a característica de assimetria seria apenas um subproduto de prosa musical (Dahlhaus 1987, p. 105).

A ilustração que Frisch se refere é o exemplo do tema do *Andante moderato* do quarteto para cordas, Op. 51, n. 2, de Brahms que Schoenberg analisa como prosa musical. A identificação de frases assimétricas dentro do período mostra que não há relação entre o antecedente (c. 1–4) e consequente (c. 5–8). Schoenberg tenta demonstrar que a unidade da passagem se baseia somente nas similaridades motivicas entre os elementos internos. Assim ele esclarece que o motivo *a*, uma segunda ascendente, é o motivo básico a partir do qual os outros são derivados, ele descreve:

*b* é a inversão ascendente de *a*;  
*c* é *a+b*;  
*d* é parte de *c*;  
*e* é *b+b*, segundas descendentes, compreendendo uma quarta;  
*f* é o intervalo de quarta, abstraído de *e*, em inversão (Schoenberg 1975, p. 431).

Schoenberg segue relatando as frases identificadas e sua construção motivica interna. A irregularidade no tamanho das frases proporcionou a Schoenberg a oportunidade de propor uma reinterpretação métrica da passagem com o objetivo de tornar mais clara a assimetria entre as frases (*vide* Exs. 12a-b). Schoenberg também alerta que argumentações de que o intervalo de segunda é comumente encontrado em qualquer tema e, portanto, não constituiria material temático. No entanto, sua análise permite que entendamos o trecho como composto por um antecedente e um consequente quase que simétricos, reinterpretação exposta na sua releitura métrica do tema. O antecedente compreendendo os compassos de 1 a 5.2 projetando a I (Lá maior) até sua V (c. 5.2), e o consequente completando uma cadência V–I no c. 7 e voltando à dominante (V) nos dois últimos tempos do c. 8, deixando, portanto, a estrutura tonalmente aberta e permitindo sua continuação ininterruptamente (Exs. 12a–b).



a)

The musical score for Example 12a consists of two systems of staves. The first system contains the first four phrases, and the second system contains the last two phrases. The melody is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score is annotated with various musical symbols and phrasing marks:

- Phrase 1:** Starts with a fermata over the first measure, followed by a slur over measures 1 and 2. A bracket labeled 'c' spans measures 1 and 2, and a bracket labeled 'a' spans measure 1.
- Phrase 2:** Slur over measures 3 and 4. A bracket labeled 'b' spans measures 3 and 4, and a bracket labeled 'e' spans measure 3.
- Phrase 3:** Slur over measures 5 and 6. A bracket labeled 'd' spans measures 5 and 6, and a bracket labeled 'e' spans measure 5.
- Phrase 4:** Slur over measures 7 and 8. A bracket labeled 'e' spans measures 7 and 8, and a bracket labeled 'd' spans measure 7.
- Phrase 5:** Slur over measures 9 and 10. A bracket labeled 'f' spans measures 9 and 10, and a bracket labeled 'e' spans measure 9.
- Phrase 6:** Slur over measures 11 and 12. A bracket labeled 'a' spans measures 11 and 12, and a bracket labeled 'e' spans measure 11.

Other annotations include a fermata over the first measure of the first system, a star symbol under the first measure of the second system, and various dynamic markings like *pp* and *f*. The score is divided into six phrases by vertical dashed lines.

b)

The musical score for Example 12b consists of two staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The first staff contains a melody with a fermata over the first measure and a slur over measures 1 and 2. A bracket labeled '3' spans measures 1 and 2, and a bracket labeled '2' spans measure 1. A note below the first measure is marked with an asterisk and the text '\* actually 3'. The second staff contains a melody with a slur over measures 1 and 2, and a bracket labeled '3' spans measures 1 and 2.

**Exemplo 12a–b:** Schoenberg, *Style and Idea*, Ex. 46, p. 430 e Ex. 50, p. 435, Brahms, Quarteto de cordas, Op. 51, n. 2, Andante moderato.

Outra ilustração extraída do texto de Schoenberg (1975, p. 426), mostra o tema de “Der Abschied”, último movimento de *Das Lied von der Erde*, de Mahler. Schoenberg comenta: “todas as unidades variam grandemente em forma, tamanho e conteúdo, como se elas não fossem partes motílicas de uma unidade melódica, mas palavras, cada qual com seu propósito dentro de uma sentença” (p. 426) (*vide* Ex. 13).



**Exemplo 13:** extraído de Schoenberg (1975), *Style and Idea*, p. 426, Ex. 41; G. Mahler, “Abschiede”, *Lied von der Erde*.

Em certo sentido Schoenberg, ao qualificar cada unidade melódica com função própria, está relacionando prosa musical à “melodia infinita” (*unendlich Melodie*) de Wagner, a qual mantém que todas as notas na harmonia e na melodia tem importância expressiva, e enfatiza o desenvolvimento constante do material musical. No entanto, devemos lembrar que o termo “melodia infinita” surge em *Zukunftsmusik* de Wagner em 1860, e que é utilizado pelo compositor em um contexto em que ele distingue entre passagens musicais “melódicas”, que são constantemente expressivas e significativas, e passagens “não melódicas”, que consistem em fórmulas pré-definidas e nada “significam”. Portanto, há uma implicação mais estética do que técnica, ou seja, significa que toda figura musical deve conter uma “ideia” real e não simples preenchimentos e repetições de passagens. O objetivo de Wagner é de uma continuidade musical constante com significado musical em todos os detalhes (Deathridge e Dahlhaus 1984, p. 115–116). Grey, por sua vez, sugere que a abertura de *Tristão e Isolda* representa “um paradigma do tipo de processo evolucionário, linear e inconsútil sugerido pelo termo” (Grey 1995a, p. 262). O Ex. 14a ilustra a frase inicial e as figuras motivicas marcadas como *a* e *b*. No Ex. 14b, c. 8–11, mostra a frase 1 variada e a figura motivica *b* fragmentada. Após, há uma intermediação motivica, Ex. 14c, que começa com um fragmento de *b1* e que gera a frase sobreposta que produz uma progressão V–VI (em Lá menor), uma cadência de engano. Melodicamente produz a sobreposição do final da intermediação no c. 17 (Si<sup>4</sup>–Lá<sup>4</sup>) com o início da frase seguinte. A frase 2 é constituída pelos motivos *c1* e *c2*. O Ex. 14d mostra a terceira frase (c. 25–26) onde ocorre o reordenamento dos motivos, sendo assim apresentados os motivos *c2–c1* seguidos de um fragmento de *b*. Este trabalho

motívico-temático apresenta o tipo de melodia infinita com a fluência desejada por Wagner.

The image displays four examples (a, b, c, d) of musical notation from Wagner's 'Abertura' of *Tristão e Isolda*. Each example is presented in a two-staff format (treble and bass clef) with a 6/8 time signature. Example (a) shows 'Frase 1' starting at measure 1, with sub-phrases 'a' and 'b'. Example (b) shows 'Frase 1 variada' starting at measure 8, with sub-phrases 'a1' and 'b1', and a 'fragmento de b1'. Example (c) shows 'intermediação' starting at measure 16, with 'frase sobreposta' at measure 17, and 'Frase 2' starting at measure 18. Example (d) shows 'Frase 3' starting at measure 25, with sub-phrases 'c1' and 'fragm. b'. Dynamics like *pp* and *p* are indicated in example (a).

Exemplo 14a–d: R. Wagner, excertos de “Abertura” de *Tristão e Isolda*.

A definição de prosa musical proposta por Schoenberg se aproxima da caracterização de melodia infinita de Wagner que pretendia estabelecer uma relação estética entre seu *Tristão e Isolda* e a música sinfônica de Beethoven. Nos dois casos, “as ideias melódicas (motivos) são organizadas num discurso musical de contínua eloquência, unindo o intento estrutural ao expressivo, enquanto evita o “recheio” da fraseologia musical convencional” (Grey 1995a, p. 268).

Ademais, as consequências para a forma musical são inevitáveis. Grey esclarece que “Wagner estende a técnica da sua prosa musical ou ‘melodia infinita’ – o entrelace de frases com motivos condutores (*leitmotives*), gerados pelo texto ou pela música – para os níveis mais gerais da forma, de maneira que melodias infinitas geram ‘infinitos’, inconclusivos, *designs* formais centrífugos” (Grey 1995b, p. 303).

Um exemplo extraído da parte do violoncelo da “Serenade” de *Pierrot Lunaire* Op. 21, de Schoenberg, é elucidativo (vide Ex. 15). As frases musicais consistem em uma alternância constante entre unidades de um e de dois compassos (Schoenberg 1975, p. 428). Notável no exemplo de Schoenberg é a variedade e diversidade dos eventos musicais, sendo cada uma das frases identificadas como única e sem relação aparente entre si. Assim, pode-se classificar no Ex. 15 cada frase como uma figura motivica diferenciada.

The image displays three staves of musical notation for a cello part. The first staff is in 3/4 time and contains three phrases: a 1-measure phrase, a 2-measure phrase, and a 5-measure phrase followed by a 2-measure phrase. The second staff continues with a 1-measure phrase and a 2-measure phrase. The third staff shows a 1-measure phrase and a 2-measure phrase, ending with 'etc.'. Brackets and labels '1 ms.' and '2 ms.' are used to identify the individual phrases across the staves.

**Exemplo 15:** Schoenberg, *Style and Idea*, p. 428, Ex. 45; A. Schoenberg, excerto da parte do violoncelo, “Serenade”, *Pierrot Lunaire*, Op. 21.

O tipo de música composta por Schoenberg que privilegia “prosa musical” como um princípio fundamental de composição recebeu uma reflexão por parte do compositor e expressa em uma carta a Busoni datada de agosto de 1909. Schoenberg argumenta a favor de – e comenta sobre – seus planos de compor música por puro instinto, livre de conotações de regularidade, coerência motivica e simetria, e com uma constante alternância de atmosferas. Ele escreveu:

Eu procuro por uma libertação completa de todas as formas  
de todos os símbolos  
de coesão e  
de lógica.

Assim:

chega de “trabalho motivico.”  
chega de harmonia como  
o cimento ou tijolos de um edifício.

...

Minha música deve ser

*breve.*

Concisa! Em duas frases: não ser construída, mas sim “*expressada*”!!

...

Ela deve ser uma expressão de sentimento, como nossos sentimentos, o qual  
nos traz contato com nosso subconsciente, realmente são, e não uma falsa  
criança de sentimentos e de “lógica consciente.”

...

Por enquanto eu completei a terceira peça para piano [Op. 11, n. 3] (antes da  
qual eu escrevi uma peça orquestral)...[Op. 16, n. 4].

(in Busoni 1987, p. 389)

Esta carta parece ser uma descrição do tipo de linguagem musical que  
Schoenberg adotou com as peças de atonalidade livre do início do século XX e  
em particular na *Peça para piano Op. 11, n. 3*.<sup>7</sup>

A linguagem musical no Op. 11, n. 3 de Schoenberg tem sido objeto de  
discussão de vários analistas. Análises descrevem a falta aparente de uma lógica  
motivica e a falta de elementos recorrentes desafiam a compreensão da obra. Este  
é o ponto de vista externado por Samson (1977) que argumenta que

nenhuma organização sistemática da linguagem melódica e harmônica pode  
ser encontrada sem forçarmos a questão, esta subdivisão em seções  
componentes de durações variáveis, caracterizadas por tipos particulares de  
material rítmico e textural articulados por pontos cadenciais claramente  
definidos, é de importância crucial na tentativa de se entender a estrutura  
geral [da obra] (Samson 1977, p. 183).

Mesmo com a identificação de pontos cadenciais de articulação na obra, a  
descrição de Samson não provê uma explicação de como a música é articulada  
em momentos tão contrastantes. Por sua vez, Simms argumenta que não ocorre

---

<sup>7</sup> Haimo argumenta que esta carta descreve “apaixonadamente” a impressão de Schoenberg a  
respeito do *Quarteto para cordas*, Op. 5 de Anton Webern, sobre o qual ele pode ter tomado  
conhecimento no final de julho ou início de agosto de 1909 (vide Haimo 2006, p. 342).

variação progressiva na peça e, portanto, a coerência do discurso musical é diferente daquela tradicional e relacionada a este procedimento composicional. Ele argumenta que a coesão nesta peça é de outra ordem e baseada em gestos expressivos e figuras (Simms 2000, p. 66–68). Já Haimo (2006, p. 332–344) associa a mudança radical na linguagem musical de Schoenberg às obras da mesma época de Anton Webern, em particular as *Fünf Sätze für Streichquartett* Op. 5, o que sugere uma correspondência entre os processos composicionais dos dois compositores. Haimo resume dois pontos importantes sobre o Op. 11, n. 3: a) é uma extensão da técnica de variação progressiva; b) o uso de contraste para enfatizar graus de semelhança (Haimo 2006, p. 343). Na discussão sobre prosa musical comentada anteriormente, a primeira proposição de Haimo é reconsiderada e argumenta-se que prosa musical seja o princípio composicional adotado por Schoenberg em algumas de suas obras, incluindo aí o Op. 11, n. 3. Quanto à segunda observação, ela é válida uma vez que este é o principal procedimento articulatório em obras que sejam originadas através de procedimentos formais tradicionais da teoria analítica de Schoenberg, tais como, liquidação motivica, condensação e intensificação.<sup>8</sup>

Os eventos musicais exemplificados na peça para piano Op. 11, n. 3 de Schoenberg, ilustrados nos Exs. 16a-f, esclarecem que certas semelhanças existentes entre figuras motivicas não geram um desenvolvimento motivico-temático a ponto de caracterizar variação progressiva. Nos exemplos são apresentadas passagens subseqüentes na peça, em sentido cronológico. Nos Exs. 16a-b os eventos apresentam material motivico relacionado, mas não semelhante, a relação possível de ser percebida ocorre a nível rítmico apenas. As figuras *A* e *A'*, marcadas com colchetes no Ex. 16a, têm correspondência rítmica mas não melódica. A figura motivica *A* compreende uma seqüência de graus conjuntos descendentes, Lá<sup>2</sup>–Sol<sup>#2</sup> e Ré<sup>2</sup>–Dó<sup>2</sup>, já a figura *A'* compreende repetição de notas e saltos, Ré–Ré<sup>2</sup>–Dó<sup>#3</sup>–Lá<sup>1</sup>. A figura *A''* (Ex. 17b) apresenta novamente uma correspondência rítmica, mas também apresenta inversão de direcionamento melódico (c. 2.2–3) e até mesmo compressão de valores rítmicos no c. 3, tornando-se, portanto, distinta da inicial (*A*). Segue no Ex. 16c um gesto cadencial de encerramento de seção. Não há qualquer correspondência motivica aqui, o

<sup>8</sup> Sobre procedimentos formais na teoria schoenberguiana, vide Dudeque 2005, p. 154-162.

compositor apresenta uma nova ideia que se encerra com o intervalo de trítono nas duas últimas notas (Ré#–Lá). O próximo evento é de transição e caracterizado pela diminuição da densidade da textura musical (Ex. 16d). No c. 5 os acordes são densos e logo seguidos pelas figuras com tercinas de semicolcheias no c. 6 que promovem o afrouxamento da densidade da textura. A transição se encerra com as figuras em semicolcheias no c. 7 na fermata. Seguem, nos Exs. 16e e 16f, dois segmentos: o primeiro de transição, o segundo, cadencial que encerra a primeira seção da peça. Novamente não se encontra relação motivica. Aliás toda esta primeira seção da peça é caracterizada por um fluir de ideias musicais contrastantes, assimétricas e que se sucedem rapidamente. Apesar dos gestos cadenciais e de transição, o discurso musical é caracterizado como prosa musical.

a)

Bewegte

*ff* *sf* *l. H.*

A A'

b)

*ff* A''

c)

*fff* *p* cadencial

d) *etwas langsamer* *poco rit.* *fff* *6* *viel rascher* *pp* *viel langsamer* *ppp* *sehr lang*

*Textura densa* *Textura menos densa* *cadencial*

e) *etwas langsamer* *pp* *8* *rit. - -*

f) *10* *rascher* *f*

Exemplo 16a–f: excertos de A. Schoenberg, Peça para piano Op. 11, n. 3.

Outro exemplo de Schoenberg é a peça n. 5 das *Fünf Orchesterstücke*, Op. 16, *Das obligate Rezitativ*, compostas em 1909. O título da peça foi atribuído pelo próprio compositor em seu diário datado de 28 de janeiro de 1912. Ali o compositor atribui os títulos para as demais peças do Op. 16, mas mais importante é a anotação entre parênteses para a peça n. 5: “V. *Das obligate* (talvez o melhor seja ‘completamente desenvolvida’ ou ‘infinita’) *Rezitativ*” (Schoenberg 1912 in Jenkins (ed.) 2016, p. 189). Adicionalmente, Dahlhaus relata que Schoenberg, para justificar seu título, associa recitativo a uma expressão musical livre quando declara “Eu consegui apresentar e justificar minha ideia sobre o ‘recitativo *obligato*’ de maneira relativamente clara. Mas não completamente. A ideia é mais profunda: se exprime o inexpremível na forma livre” (*apud* Dahlhaus 1987, p. 144). A denominação de “infinita”, mencionada no diário de Schoenberg,



remete também à “melodia infinita” de Wagner. Aliás, cabe ressaltar as características do início da Op. 16, n. 5. No Ex. 17 encontram-se os primeiros compassos da peça. Se observarmos as vozes principais (*Hauptstimme*), indicadas pelo próprio compositor, notaremos uma constante assimetria e diferentes motivos. Por exemplo, a partir da anacruse do primeiro compasso, Schoenberg marca um motivo, na voz mais aguda, Mi $\flat$ –Mi $\flat$  e na parte inferior um semitom descendente de Lá $\sharp$ –Sol $\sharp$ . A partir do c. 2, as duas frases da voz superior, iniciam com a mesma figura (Ré $\flat$ –Mi $\flat$ –Fá $\flat$ –Si $\flat$ ) mas cada qual conclui de maneira diferente e geram percepções distintas. Se observarmos todo o conjunto de vozes principais e secundárias, não encontraremos figuras motivicas semelhantes, ou seja, cada uma das vozes é composta de maneira única e proporcionando um desenvolvimento motivico contínuo que sugere um caráter atemático (ou “amotívico”). Dahlhaus resume as características do Op. 16, n. 5:

a sintaxe é assimétrica, a estrutura melódica e polifônica atemática e a forma não-repetitiva, sem a coerência interna de uma peça que é determinada por um texto ou programa. Invés, as *Hauptstimme* se desenvolvem livremente como uma cadeia constante de novas ideias musicais (Dahlhaus 1987, p. 146).

Das obligate Rezitativ

Bewegte Achtel

Exemplo 17: excerto de A. Schoenberg, *Fünf Orchesterstücke*, Op. 16, *Das obligate Rezitativ*, c. 1–5, redução para dois pianos de Anton Webern.

Erwin Schulhoff (1894–1942), em algumas de suas composições de 1919–1921, utilizou prosa musical como um procedimento estrutural. Por exemplo, em

*Elf Inventionen* de 1921, o compositor apresenta uma música extremamente concentrada, com uma métrica fluída, na maior parte sem barras de compasso. Esta parece ser uma aplicação do princípio de prosa musical que havia sido formulado por Max Reger, com quem Schulhoff estudou composição entre 1908–1910 no Conservatório de Leipzig. O assunto, prosa musical, também era frequente no círculo de Schoenberg na época. A intensa correspondência sobre o assunto entre Schulhoff e Alban Berg levou este último a escrever que “há muito paramos de considerar as barras de compasso como o meio de ligação da melodia e de frases; basta olhar para minhas primeiras obras para clarinete, ou as últimas obras de Schoenberg – todas podem ser interpretadas sem qualquer fórmula de compasso” (in Haas, 2013, p. 121). A segunda invenção, das *Elf Inventionen*, ilustra a prosa musical de Schulhoff (Ex. 18). O primeiro aspecto a ser notado é a liberação completa da métrica e das marcações de barras de compasso. As pontuações são marcadas por pausas, algumas prolongadas por fermatas. Em termos de trabalho motivico não há repetições que possam ser relacionadas, cada figura motivica, cada evento, é único. Os eventos estão numerados de 1 a 9 e são sobrepostos ou subsequentes. A figura 1 é composta por um arpejo Sol–Dó–Fá# seguido pela sua prolongação através do ligado. Concomitantemente o evento 2 inicia no sistema inferior com um arpejo de quartas justas descendentes e em semicolcheias. O evento 3, em semicolcheias, inicia com um arpejo ascendente de quartas e se encerra com a nota Fá# repetida. Sobreposto a esta repetição está o evento 4 que confirma o arpejo de quartas justas como um elemento importante na peça. Essa primeira “frase” se encerra com a pausa prolongada pela fermata. O evento 5 pode ser visto como uma união dos eventos 1 e 3 (1+3) e não caracteriza, por isso, uma repetição do evento inicial. Seguem os eventos subsequentes 6 e 7, sendo esse último sobreposto, no seu final, ao evento 8 que tem a sobreposição do curto evento 9. Ao final da peça há uma breve recapitulação com o evento 1. O fluxo constante de ideias musicais distintas é baseado na elaboração motivica-temática constante e cria a sensação de fluência musical.

Exemplo 18: excerto de E. Schulhoff, *Elf Inventionen*, n. 2.

Finalmente o Ex. 19 mostra o início da canção para voz e piano de Glauco Velasquez (1884–1914), *Alma minha gentil* (1913), aqui utilizada a orquestração de Luciano Gallet, que tem prosa musical como princípio motivico-temático estrutural na obra. A ligação de Velasquez às ideias da música germânica do romantismo, e por conseguinte com as ideias de Schoenberg, se dá através de seu professor de harmonia no Instituto Nacional de Música Frederico Nascimento em 1903. Nascimento, amigo de Alberto Nepomuceno, foi influente no meio teórico da época. Nepomuceno, por sua vez, esboçou uma tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg em 1916. Também importante é observar que a música romântica germânica do final do século XIX foi bastante favorecida pela obra de Leopoldo Miguez, seja como compositor ou como diretor do INM.<sup>9</sup> Portanto, a linguagem musical de Velasquez apresenta pontos de contato com tendências composicionais importantes da época. No trecho apresentado no Ex. 19 foram identificadas várias figuras motivico-temáticas que são mostradas pelos colchetes e listadas de *a* a *m*. Observa-se também que algumas destas figuras são originais somente da orquestração de Gallet (marcadas como Gallet). Nos c. 1–2 há a identificação da figura *a* porém com variações: *a* (Gallet) corresponde a forma inicial apresentada na flauta; *a1* é a versão apresentada pela voz; e *a2* é uma imitação variada apresentada pelo oboé. Nenhuma das três é repetida literalmente. Juntamente com as figuras motivicas *a* e *a1* são sobrepostas as

<sup>9</sup> Para relatos destas relações vide Coelho de Souza 2006, e Dudeque 2005.

figuras *e* e *f* nas cordas. As figuras subsequentes, c. 2–4, são completamente independentes entre si, ou seja, nenhuma apresenta qualquer relação motivica de repetição. Talvez as figuras *b* (voz) e *c* (oboé, Gallet) possam ser distantemente relacionadas através de imitação (bastante) livre. Porém, as figuras *g* e *h*, nas cordas, são independentes e originais de Gallet. A figura *d* (voz) é parcialmente dobrada pela flauta (a terminação é distinta). Por fim, nos c. 7–8, há uma profusão de ideias distintas e independentes sobrepostas: *k* (voz), *j*, *l* e *i* (cordas, adicionadas por Gallet) e *m* (oboé). O restante da canção é articulado através de cadências de acordo com os versos da poesia. Há uma ou outra repetição motivica que não prejudica a constante fluência na apresentação de figuras motivicas novas. Pode-se, portanto, sugerir que prosa musical esteja de certa maneira imbuída como um princípio composicional nesta obra de Velasquez. As adições de Gallet na orquestração da canção certamente enfatizam o caráter de prosa musical que predomina na versão original da canção e contribuem na percepção da obra como tal. Ainda deve-se notar que a observação analítica de Schoenberg sobre prosa musical pode extrapolar o repertório analisado pelo compositor, e esta canção é ilustrativa disso.

The musical score is presented in four staves. The top staff is for Fl. Ob. (Flute/Oboe), the second for Voz (Voice), the third for Vln. I and Vln. II (Violins), and the bottom for Vla. Vcl. (Viola/Cello). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked with dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Various musical notations are used, including slurs, accents, and triplets. Motivic figures are labeled with letters *a* through *h* across the different instruments and the vocal line. The lyrics are: "Al - ma mi - nha gen - til, que te par - tis - te Tão ce - do des - ta".

Exemplo 19: Excerto de G. Velasquez, *Alma minha gentil*, orquestração de Luciano Gallet.

## Observações finais

As três abordagens motivico-temáticas descritas neste texto fazem parte da percepção musical e analítica de Arnold Schoenberg. Elas também são procedimentos de análise e de composição musical que fundamentam a estrutura motivica como um parâmetro importante dentro da teoria analítica e da noção de forma musical de Schoenberg.

A análise de repertório estranho ao cânone schoenberguiano é exemplificado pelas obras de Nepomuceno, Villa-Lobos e Velasquez, numa tentativa ainda que embrionária, de testar e validar as noções analíticas de desdobramento motivico e prosa musical de Schoenberg. Nas obras de Nepomuceno e Villa-Lobos há a clara inspiração de evocar um ambiente de música do período barroco; já na obra de Velasquez a intenção parece ser a de se aproximar de um tipo de linguagem musical da época do compositor. Nas outras obras discutidas, todas do cânone schoenberguiano, observa-se que é possível aprimorar o nosso entendimento através da leitura e abordagem motivicas e perceber como este parâmetro pode contribuir para a unidade destas obras, assim como para a identificação de estilo, seja ele relacionado ao período barroco, clássico, romântico ou atonal livre.

## Referências

1. Auner, Joseph. 2003. *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*. New Haven: Yale University Press.
2. Bent, Ian (Ed.). 1994. *Music Analysis in the Nineteenth Century*. Volume I: Fugue, Form and Style. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Berg, Alban, 1965. Why Is Schönberg's Music so Difficult to Understand. In Reich, Willi. *In The Life and Work of Alban Berg, 189–204*. London: Thames and Hudson.
4. Brinkmann, Reinhold. 2004. A 'Last Giant in Music': Thoughts on Max Reger in the Twentieth Century. *Musical Quarterly* 87, n. 4, p. 631–659.
5. Busoni, Ferruccio. 1987. *Selected Letters*. Trad. Antony Beaumont. London: Faber & Faber.
6. Coelho de Souza, Rodolfo. 2006. Aspectos de Modernidade na Musica de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg. *Em Pauta*, v. 17, n. 29, p. 63–81.
7. Cone, Edward T. 1989. *Music: A View from Delft*. Ed. Robert P Morgan. Chicago: University of Chicago Press.
8. Dahlhaus, Carl. 1975. Some Models of Unity in Musical Form. *Journal of Music Theory*, v. 19, n. 1, p. 2–30.
9. Dahlhaus, Carl. 1987. *Schoenberg and The New Music*. Trad. Derrick Puffet e Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press.
10. \_\_\_\_\_. 1991. *Ludwig van Beethoven, Approaches to His Music*. Trad. Mary Whittall. Oxford: Oxford University Press.
11. Deathridge, John e Carl Dahlhaus. 1984. *The New Grove – Wagner*. New York: W. W. Norton & CO.
12. Dudeque, Norton. 1999. Schoenberg's *Gedanke* Manuscript. *British Postgraduate Musicology*, v. 3, p. 44–49.
13. \_\_\_\_\_. 2003. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do quarteto 'A Dissonância', k. 465, de Mozart." *Per Musi*, v. 8, p. 41–56.
14. \_\_\_\_\_. 2005. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)*. Aldershot: Ashgate.
15. \_\_\_\_\_. 2005. Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do Quarteto n. 3 de Alberto Nepomuceno. *Ictus* v. 6, p. 211–232.

16. Frisch, Walter. 1984. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: University of California Press.
17. Grey, Thomas. 1995a. Um Glossário Wagneriano. In *Wagner – Um Compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 254–270.
18. Grey, Thomas. 1995b. *Wagner's Musical Prose – Texts and Contexts*. Cambridge: Cambridge University Press.
19. Haas, Michael. 2013. *Forbidden Music The Jewish Composers Banned by the Nazis*. New Haven: Yale University Press.
20. Haimo, Ethan. 1997. Schoenberg and the Origins of Atonality. In *Constructive Dissonance, Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, ed. Juliane Brand and Christopher Hailey. Berkeley: University of California Press, p. 71–86.
21. \_\_\_\_\_. 2006. *Schoenberg's transformation of musical language*. Cambridge: Cambridge University Press.
22. Harrison, Daniel. 2004. Max Reger Introduces Atonal Expressionism. *Musical Quarterly*, v. 87, no. 4, p. 660–680.
23. Lichtenthal, Peter. 1826. *Dizionario e Bibliografia Della Musica*. Milano: Per Antonio Fontana.
24. MacDonald, Malcolm. 2011. *Schoenberg*. Oxford: Oxford University Press.
25. Marx, Adolf B. 1852. *The School of Musical Composition, Practical and Theoretical*. London: Robert Cocks.
26. \_\_\_\_\_. 1997. *Musical Form in the Age of Beethoven - Selected Writings on Theory and Method*. Ed. e Trad. Scott Burnham. Cambridge: Cambridge University Press.
27. Nelson, Robert U. 1948. *The Technique of Variation - A Study of the Instrumental Variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*. Berkeley: University of California Press.
28. Samson, Jim. 1977. *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*. London: Dent.
29. Schoenberg, Arnold. 1949. *Form in Music*. Vienna: Arnold Schoenberg Center. Manuscrito T51.17.
30. \_\_\_\_\_. 1975. *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber.
31. \_\_\_\_\_. 1991. *Fundamentos Da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp.

32. \_\_\_\_\_. 1994. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. Ed. Severine Neff. Trad. Charlotte M Cross e Severine Neff. Lincoln: University of Nebraska Press.
33. \_\_\_\_\_. 1995. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Ed. e Trad. Patricia Carpenter e Severine Neff. New York: Columbia University Press.
34. \_\_\_\_\_. 2016. *Schoenberg's Program Notes and Music Analysis*. Ed. J. Daniel Jenkins. Oxford: Oxford University Press.
35. Simms, Bryan R. 2000. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*. Oxford: Oxford University Press.
36. Stein, Erwin. 1953. *Orpheus in New Guises*. London: Rockliff Publishing CO.
37. Tovey, Donald F. 1944. *Essays in Musical Analysis - Chamber Music*. London: Humphrey Milford and Oxford University Press.



## Mapeamento de derivações por variáveis sintéticas na *Peça para dois minutos* de Guerra-Peixe

*Mapping of derivations by synthetic variables in Peça para dois minutos  
by Guerra-Peixe*

**Hanon Guy Lima Rossi**

*Universidade de São Paulo (PPGMUS-ECA)*

**Adriana Lopes Moreira**

*Universidade de São Paulo (PPGMUS-ECA)*

**Resumo:** *Peça para dois minutos*, de Guerra-Peixe, obra serial para piano solo, é o objeto de estudo da presente análise. Motivos recorrentes foram observados, de modo que surgiu o interesse em desvelar as técnicas de recorrência de ideias, desenvolvimento e estruturação. Chegou-se à conclusão de que a obra possui um pequeno motivo onipresente, e que ela se afasta da estrutura mais fechada do dodecafonismo. Os métodos utilizados envolveram a análise motivica de Schoenberg, a análise tradicional de variações, parte da técnica das “variáveis sintéticas” (desenvolvida por um dos autores), e uma parte restrita da teoria dos conjuntos.

**Palavras-chave:** Música do século XX. Análise musical. Piano. Atonalismo serial. César Guerra-Peixe.

**Abstract:** “Two-Minute Piece”, by Guerra-Peixe, serial work for solo piano, is the object of study in this current analysis. Recurring motifs were observed, in such way that prompted the curiosity to discover the techniques for recurring ideas, development and structuring. A conclusion came that the work has got a small omnipresent motif, and it also gets rid of the more rigid structure of dodecaphonism. The methods used were the motivic analysis by Schoenberg, the traditional analysis of variations, part of the technique of “synthetic variables” (developed by one of the authors), and a restricted part of the Set-Theory.

**Keywords:** Twentieth-Century Music. Musical analysis. Piano. Serial atonality. Cesar Guerra-Peixe.



Guerra-Peixe, durante a década de 40, e enquanto parte do Grupo Música Viva, procurava se firmar ao dodecafonismo. Contudo, já iniciaria a década de 50 abandonando a técnica alemã em prol de um nacionalismo, este possivelmente vindo como consequência de uma reflexão orientada à adesão da arte às camadas populares, tendência do espectro político da esquerda que se fazia presente no Grupo Música Viva (cf. Barros 2013, p. 50). “Ao longo de sua vida, César Guerra-Peixe (1914-1993) passou por várias fases composicionais. Desde o fim dos anos 1940 ele começou a flexibilizar o dodecafonismo que praticara nos anos anteriores, de modo a torná-lo mais ‘compreensível para o auditório’” (Guerra-Peixe 1949, *apud* Barros 2013, p.11). A partir disso podemos pressupor uma transição, dentro da qual alguns tipos de tentativas mais libertas da rigidez do sistema dodecafônico apareceriam em algumas de suas peças. É o caso da *Peça para dois minutos* (1947), cujas traduções em inglês e alemão (*Two-minute Piece* e *Zwei-Minuten-Stück*) sugerem que o título não contenha nenhuma razão programática externa, e realmente se trate de um estudo puro de técnicas seriais ao piano, pressuposto a durar dois minutos e de caráter bastante objetivo.

A partir da *Peça para dois minutos*, elabora-se uma hipótese inicial, de onde surge a impressão de que um simples motivo estaria estruturando a obra em sua completude, e posto em variações diversas e concatenadas. Para comprovar tal hipótese, considera-se como melhor recurso o uso de parte de uma técnica analítica desenvolvida durante o mestrado de um dos autores, a de “variáveis sintéticas” (cf. Rossi 2019), que por sua vez surge como uma continuidade da técnica de demarcação motívica que Schoenberg apresenta em *Fundamentos da Composição Musical* (Schoenberg 2008, p. 35, 39, Exs. 15-16). Esse recurso também guarda fortes relações com o tradicional método de análise de Fugas, a partir do qual Sujeito, Contrassujeito e possíveis derivações (estas surgindo em episódios, seqüências etc.) são demarcados em todas as vozes<sup>1</sup>.

A explicação parcial da técnica de “variáveis sintéticas” precisa ser feita aqui, de forma a dar sentido ao prosseguimento da análise. Este recurso envolve um rastreamento de todas as conformações motívicas de uma peça, e a atribuição de símbolos matemáticos aos materiais, aos processos composicionais desenvolvidos durante uma peça, aos processos de derivação musical e aos

---

<sup>1</sup> Para verificar apenas dois dos inúmeros exemplos de publicações deste tipo de análise, cf. Zamacois (2007, p. 57) e Sampson (1911).

processos de variação, tal qual ocorre com funções algébricas, o que pode gerar um pequeno número de “equações” de equivalência (que serão exemplificadas mais adiante). Portanto, os materiais podem surgir com as caracterizações “z1”, “z2” etc., onde a letra será de livre escolha, mas a numeração do material denota uma ordem de aparição na peça. Os processos composicionais que poderiam ser incluídos são diversos, desde os fraseológicos (como condensação e liquidação, cf. Schoenberg 2008, p. 59), até outros que poderiam ser identificados na forma, nas texturas, nos contrastes e em outros parâmetros. Seccionar trechos maiores de uma peça e rotular também faz parte da própria tradição analítica, e esses procedimentos poderiam também ser aplicados à técnica de mapeamento (como identificação de temas principais e subordinados, episódios, desenvolvimentos etc.). Quando as derivações implicam operações comuns, tais como retrogradação (disposição do material linear pela leitura de direção contrária, do final para o início), inversão (direção invertida dos intervalos ocorrentes em um material linear), aumento (aumentar os valores rítmicos de uma linha), ampliação (alongamento do “fraseio” do material linear por técnicas diversas, a serem especificadas na ocasião) e fragmentação (recorte de um trecho do material linear original), elas assumem as notações  $R[a1]$ ,  $I[a1]$ ,  $Aum[a1]$ ,  $Amp[a1]$  e  $F[a1]$ , respectivamente, feitas sobre o material  $a1$ . Para derivações que envolvam dois ou mais processos, eles podem se juntar, dando origem assim a expressões como em  $R[I[a1]]$ , que por sua vez podem eventualmente ser simplificadas (para  $RI[a1]$  neste caso, visto que  $IR[a1]$  geraria o mesmo resultado)<sup>2</sup>. Diversos procedimentos de variação podem caber nesta notação, à escolha de quem efetuar as análises. Para derivações menos óbvias, a notação empregada genericamente é a de  $V[a1]$  (a letra  $V$  para “variação”), eventualmente precisando ser explicada quando citada.

Nesta peça a ser analisada, em particular, poder-se-á verificar ao final a falta de necessidade de se designar muitos símbolos aos seus materiais diversos, sendo, portanto, esta técnica utilizada sem o aproveitamento completo de suas potencialidades.

---

<sup>2</sup> As derivações não levam em conta transposições exatas (utilizando-se assim a mesma notação para repetições transpostas de materiais), mas um sistema de simbolizar e sintetizar as transposições pode ser desenvolvido por um musicólogo que julgar relevante para o seu trabalho (embora não para a presente peça).

### Parte A (c. 1–30)

O *Allegro (alla breve)* é a primeira parte de uma forma ABA', em que a recapitulação de A conserva alguns perfis, o padrão rítmico, e algumas linhas ou contornos. A parte A mantém frases prioritariamente em *legato*, com conjuntos de quatro ou seis notas, enquanto a entrada da parte B é marcada em seu início pela ausência do *legato*; ambas são finalizadas por um perfil de rítmica identificada com brasilidade, com *staccatos* na região grave. Apesar de surgirem eventualmente transposições exatas de curtas linhas, a variedade do cromatismo e das intercorrências harmônicas é tão grande que não aparenta seguir um padrão à primeira vista, tanto para conjuntos empregados quanto para um possível contexto serial. Destaque foi dado somente para fenômenos de recorrência harmônica mais flagrantes, que se repetem e que são facilmente identificados.

A peça começa em dobramento das mãos à distância de duas oitavas exatas. O motivo "a1" (Fig. 1, c. 1), de três notas em zigue-zague, das quais a segunda é alcançada por salto ascendente, e a terceira posta um grau conjunto acima da primeira, é de fato o primeiro motivo da peça, e também se revelará ao final como o "DNA" de todas as linhas. A pequena variante em que o salto é de terça, e não de quarta, não sinaliza mudança de contorno relevante o suficiente para caracterizar uma variação. Relevante é o V[a1] do 3º compasso, em que os intervalos se expandem e o perfil de grau conjunto se perde. Poderíamos talvez aventar o delineado da tríade como uma influência de uma ocorrência inesperada da dupla concatenação de a1 tal qual exposto inicialmente (com o círculo oval intermitente, mostrando três notas que formam a tríade maior, e direcionando por setas para V[a1] (Fig. 1). No c. 4, G#-D#-F# caracterizam uma I[a1], visto que a mudança de uma só nota (G#) para a oitava de baixo, apesar de alterar o contorno, não desfaz o laço de derivação direta. Essa I[a1] é expandida até a nota E, mostrando-se conseqüentemente uma Amp[I[a1]], que se revela importante o suficiente para ser caracterizada como um motivo secundário novo, "b1", e assim gerando um tipo de "equação" de equivalência ( $\text{Amp}[I[a1]] = b1$ ), a partir da qual podem ser desenvolvidas obras com as "*developing variations*" (cf. Schoenberg 1950, p. 39), técnica que invariavelmente produziria as equações de

equivalência em grandes quantidades. O perfil intervalar de  $b1$ ,  $(0135)^3$ , com quatro notas em zigue-zague e na ordem em que aparece ( $G\#-D\#-F\#-E$ , oitavações e transposições exatas), é mantido diversas vezes em que  $b1$  retorna, de maneira que julgar-se-ia importante demarcar mesmo as mínimas alterações de intervalos por  $V[b1]$  (e é passível de argumento, antecipadamente, que o perfil de  $b1$  seja tão significativo, por tanta reiteração, que até se disponha harmonicamente como fechamento da seção B, c. 42, tal qual será visto mais à frente).

The image shows a musical score for a piano piece. It features a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro (alla breve)' with a metronome marking of 104. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte), 'dim.' (diminuendo), and 'p' (piano). There are annotations for interval profiles: 'V[a1]' and 'I[a1]' are boxed in the treble clef, and 'Amp[I[a1]] = b1' is written above the treble clef. A 'b1' annotation is also present at the end of the score. The score shows a sequence of notes with stems and beams, indicating a complex rhythmic and melodic structure.

Figura 1: Motivo, derivações e variação no início da parte A. Guerra Peixe, *Peça para dois minutos* (c. 1–4)<sup>4</sup>.

No c. 5, a mão esquerda apresenta uma ampliação de  $b1$  (Fig. 2) que, embora aconteça mais vezes, não recorre consistentemente aos mesmos intervalos, e nem demonstra importância motívica especial. O mais significativo do trecho é o intervalo quartal  $G-C-F$ , marcado em círculo oval, cujo padrão harmônico é marcante e recorrente na obra. Com alguma frequência ainda aparecerá ao longo da análise (demarcado por círculos), como ocorre no c. 8, onde surgem  $D\#-G\#-C\#-F\#-B-E$  na mão direita, e na esquerda,  $G-C-F-B\flat$ . A “imitação harmônica”, da mão esquerda “respondendo” à mão direita, ocorre não somente no c. 8, mas também nos c. 9–10.

<sup>3</sup> Notação pela Teoria dos Conjuntos feita por conveniência. Para uma introdução à notação, cf. Kostka (2018) e Straus (2016).

<sup>4</sup> A edição desta partitura é de autoria de Hanon Rossi, em todas as ilustrações. A obra pode ser ouvida e vista com a partitura original no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=QzF4bAKkrKI>

**Figura 2:** Ocorrências variadas de b1. Guerra Peixe, *Peça para dois minutos* (c. 5–12).

No c. 7 (Fig. 2) também ocorre na mão esquerda, brevemente, um tipo de derivação que vai se tornar mais comum com o desenvolvimento da peça; trata-se de uma sobreposição de derivados de a1 por elisão, de forma que a figuração em zigue-zague se torna a sua principal característica, sem personalidade motívica marcante.

A esta altura, ao se conferir a Fig. 2, fica evidente como b1 é empregado continuamente sem grandes variações, e frequentemente após aplicações de a1, como ocorre no início da peça (c. 4). As primeiras variações de b1 são cautelosas, como a alteração em apenas meio-tom no c. 9, V[b1] (Fig. 2), gerando (0134), que em situações normais não seria uma variação significativa o suficiente para ser notada nem renomeada (tanto que as variedades intervalares de a1, por serem mais comuns, não parecem em geral merecer renomeações). Novamente surgem as instâncias quartais, na mão direita com E-A-D-G-C-F, e na esquerda com A-D-G-C-F. Os c. 11 e 12 são de identificação trivial, visto que o dobramento a duas oitavas de distância entre as claves realiza, em ordem: b1, a1, a1, b1. Mais do que isso, eles retornam a textura do início da peça, e parcialmente a estrutura, indicando aparentemente um possível perfil principal, de função praticamente temática.

Um indício de que um desenvolvimento se inicia em seguida (Fig. 3, c. 13) é que, logo após o surgimento da linha inicial, com as mesmas notas do começo,

há a vinda de derivações de caráter mais complexo. Essas derivações caracterizam-se tanto pela ampliação da figura de a1 (que no c. 14 se apresenta com intervalos também um pouco distintos dos habituais para a1 e variações até então), quanto pelo descrito no c. 15, onde os grupos ligados de quatro notas demarcam variações e ampliações não-triviais de a1 e b1, e marcam conjuntos harmônicos distintos (sendo os quatro conjuntos do c. 15 distintos, formando, com B $\flat$ -D-F-E $\flat$ , um B $\flat$  maior com 4<sup>a</sup>J adicionada [add4], e em G $\sharp$ -C $\sharp$ -B-D $\sharp$  um G $\sharp$  menor add4, e com F $\sharp$ -E-G-C um C maior com 4<sup>a</sup>A adicionada [add4+], e por fim com A $\flat$ -E $\flat$ -D-B um A $\flat$  menor add4+). Contudo, essas linhas podem ser recortes de certas linhas antecessoras: B $\flat$ -D-F-E $\flat$  vêm da 5<sup>a</sup> à 8<sup>a</sup> nota do c. 2, por exemplo, enquanto G $\sharp$ -C $\sharp$ -B-D $\sharp$  pode vir do contorno de B-E-C $\sharp$ -F do c. 8. De fato, são rastreáveis muitas influências nas derivações destes grupos de 4 notas do c. 15, tanto na escolha de harmonias quanto de contorno. Mais uma observação de interesse surge da *tesis* (primeiro tempo forte) do c. 15, onde se encontra circulado um acorde quartal parcial (Fig 3), em que faltariam G entre D e C na mão esquerda, e F abaixo do B $\flat$  na mão direita. As derivações harmônicas começam a dar indícios de liberdade maior, se distanciando da aderência exclusiva à disposição original (mais uma evidência do começo de um desenvolvimento factual).

Variações e ampliações sobre a1 e b1 (linha inicial)  
triades M e m com 4<sup>a</sup>J ou 4<sup>a</sup>aum.

13  
= início  
mf  
p  
cresc.  
a1  
R[[a1]]  
a1

Figura 3: Início de um desenvolvimento. Guerra Peixe, *Peça para dois minutos* (c. 13–15).

A cabeça do c. 16 é mais um acorde quartal incompleto, disposto com as notas de baixo para cima por quartas sobrepostas em ordem exata, de D a E $\flat$  (D $\sharp$  na partitura) tal qual na cabeça do c. 15, com divergência nas notas faltantes, não sendo o mesmo conjunto idêntico. Os outros círculos ovais (não confundir com os grupos de derivações complexas V[[b1]] da mão esquerda, Fig. 4) demarcam também acordes quartais, mas não mais em sua disposição mais básica na tessitura (a de quartas sobrepostas de baixo para cima). Algumas variantes nas linhas do c. 17, como V[a1] na mão esquerda, e também na voz mais aguda da

mão direita, aparentam surgir não por um plano coerente de estrutura em meio à peça toda, mas por conveniência local de encaminhamento das notas (neste caso talvez desviando ao F para não repetir o D da mão direita, como seria se seguisse as seis notas do começo da peça, que perfazem uma célula importante e frequentemente repetida).

The image shows a musical score for measures 16-18 of 'Peça para dois minutos' by Guerra-Peixe. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble clef part begins with a dynamic marking of *mf* and a fermata over the first measure. The bass clef part features several chords, with labels V[[b1]], a1, and V[a1] placed below the notes. The score is annotated with circles and lines highlighting specific chord formations and melodic lines.

**Figura 4:** Formação de acordes quartais. Guerra Peixe, *Peça para dois minutos* (c. 16–18).

A Fig. 5 demonstra os momentos finais da parte A: o caminho ao ponto culminante, seguido por sua dissolução. Os acordes quartais aparecem eventualmente, mas não com tanta frequência e duração; a recapitulação de A é onde se encontrará uma alteração nesta paleta harmônica. O mais chamativo nesta ilustração, além do processo todo de chegada ao clímax em *ff* do c. 24 e na dissolução consequente, é a entrada de uma linha com ares mais próximos aos de uma melodia *cantabile*, modal e em tempo estendido. Antes disso, as únicas vezes em que havia um relaxamento do tempo de colcheias era em pontuações de acordes (quase todos eles quartais), e eventualmente em algum *staccato*. Existem antecedentes dessa textura nesses acordes: uma linha mais estendida aparece na nota superior dos acordes (portanto advinda deles), embora nestes casos ela se mostrasse com muito menos destaque, bem mais curta e quase sempre na mão esquerda. Esta melodia do c. 24 também é acompanhada de uma figuração percutida de rítmica característica, brasileira, que nesta função de “acompanhamento” se torna a novidade da peça até então, antes puramente contrapontística ou em linhas oitavadas. Contudo, ela aparece pouco, pois se presta à dissolução da energia acumulada. Isto é uma solução pianística clássica, visto que o martelar de acordes, ainda por cima tão ao grave (na nota mais grave da peça até o momento), tem mais potencial para intensidade e volume.



Visualizamos assim um exemplo de um recurso de alteração textural como forma de aproveitar a possibilidade do contraste, em prol de uma função composicional: a demarcação de seções distintas.

Figura 5: Final da parte A. Guerra Peixe, *Peça para dois minutos* (c. 19–26).

### Parte B (c. 31–42)

A parte B, *Molto meno*, representa uma seção contrastante “lírica”, ou ao menos mais lenta e calma, e caracteriza-se pela aumentação dos valores rítmicos dos motivos, assim aproximando-os um pouco mais a um caráter vocal, de entoação melódica.

Contudo, a parte B em geral mantém as características originais de grande parte dos motivos, visto que a maior parte das transformações são de aumentação, inversão e retrogradação, que a rigor não alteram o conjunto de intervalos e nem o zigue-zague característico dos motivos. Variações mais complexas do que a mera ampliação das linhas seriam visíveis mais nos últimos quatro compassos da parte B, porém são referência imediata à brasilidade no final da parte A (os c. 24-26 são análogos aos c. 40-42). Um detalhe de harmonia interessante é visto no c. 42, onde o conjunto de b1, (0135), aparece na forma harmônica, e não mais somente na horizontal (através de G#-A-B-C#). Este acorde é o fechamento da seção, e também parece confirmar a importância de “b1”

enquanto célula menos sujeita a transformações, com seu conteúdo intervalar mantido intacto.

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 27-32) shows a bass clef with notes and chords, including annotations like  $V[b1]$ ,  $F[V(b1)]$ , *dim.*, and *lunga*. The second system (measures 33-36) features a treble clef with notes and chords, including annotations like  $Aum[b1]$ ,  $R[Aum[a1]]$ ,  $Aum[a1]$ ,  $RI[Aum[b1]]$ ,  $I[Aum[b1]]$ , and  $Amp[Aum[a1]]$ . The third system (measures 37-39) shows a treble clef with notes and chords, including annotations like  $Aum[a1]$ ,  $Aum[b1]$ ,  $Amp[Aum[b1]]$ , and  $V[Aum[b1]]$ . The fourth system (measures 40-43) shows a bass clef with notes and chords, including annotations like  $V[Aum[b1]]$ ,  $V[b1]$ , *lunga*, *Tempo I*,  $\text{♩} = 104$ , *pp*, *lunga*, *f*, and "= início".

Figura 6: Parte B (c. 30, *Molto meno*) e início da recapitulação da parte A (c. 43, *Tempo I*).  
Guerra Peixe, *Peça para dois minutos* (c. 27–43).

### Recapitulação modificada da parte A (A', c. 43–61)

A recapitulação da parte A é feita *ipsis litteris* por um pouco mais do que quatro compassos, mas a continuação não deixa de insistir na célula de seis notas ligadas, sempre resultante da concatenação de dois “a1” distintos, que é como a obra de fato se inicia, e por cuja figura há predileção durante o correr da parte A. De fato, é possível perceber que quase todas as células de seis notas ligadas são

compostas de dois “a1”, tal qual no início, e que quase todas as células de quatro notas ligadas são “b1” ou seus derivados. As variações de a1 que aparecem na mão esquerda, dos c. 48-50 (Fig. 7), estão relacionadas com as pontuações de acordes da parte A também, pois usam a semínima pontuada na melodia que erige do acorde, rítmica característica de quase todas melodias que os acordes sublinham da parte A nas mãos direita (c. 8, 9, 16, 17) e esquerda (15 e 21).

Figura 7: Recapitulação da Parte A. Guerra Peixe, *Peça para dois minutos* (c. 44–51).

Os momentos finais indicam diversas idiossincrasias, como alguns acordes quartais particulares, e um encaminhamento ao extremo agudo, além de certa diluição de figuras. No caso dos acordes quartais, eles abarcam, em dois momentos, também a possibilidade da 4ª aumentada, como acontece no c. 52 (Fig. 8),  $E_b-A_b-D_b-(G)-C-F$  (G faltando, processo de ocultação de notas de acordes já visto antes), e no c. 53, com  $F-B-E-B_b-E_b-A_b$ , em ambos os casos dispostos naquela exata ordem de quartas sobrepostas de baixo para cima. Vemos assim uma ligeira transformação de paradigma harmônico desses acordes. Outro ponto de interesse, além do extremo agudo, são as linhas em ininterrupto zigue-zague, dos c. 53-56, resultados de elisão constante de motivos “a1”. Também chama atenção a diluição nas linhas dos c. 55-56 (onde aparece até  $F[b1]$ , cf. Fig. 8), assim como as fragmentações nos c. 59-60, sendo que as fragmentações do c. 59 podem também ser interpretadas como como  $F[b1]$  (especificamente daquele b1 original, o primeiro, do c. 4), além da última célula (c. 60), que se constitui como uma

transposição fragmentada da primeira célula de seis notas. A peça termina na mesma nota em que começa, e com a repetição da nota à distância rítmica de semínima pontuada, tal qual nos “acompanhamentos” dos c. 24-26 e 40-41.

52 (V[[a1]]) V[a1] V[b1] V[a1] a1 Amp[a1] p dim. Amp[V[b1]] Amp[V[b1]]  
zig-zague (derivações de a1 em elisões)

56 (8) Amp[a1] f = início mf = início + transposições  
(Amp[V[b1]]) F[b1]

59 I[a1] RI[a1] a1 V[a1] p

**Figura 8:** Idiossincrasias nos compassos finais. Guerra Peixe, *Peça para dois minutos* (c. 52–61).

Guerra-Peixe, em carta a Curt Lange, afirma que, na *Peça para dois minutos*, “[...] a série.....[sic] é de DEZ sons. Levo em conta mais o elemento formal (com características nacionais) do que a técnica schoenbergueana [sic], propriamente” (Guerra-Peixe 1947 *apud* Lima 2002, p. 147, grifo do autor). Em seguida, ele apresenta a série, composta pelas notas E-A-F#-A#-C#-B-G-D-F-E $\flat$ , todas distintas entre si. Ainda assim, o uso da série de dez notas também não é feito de maneira a mantê-la intacta, portanto, não é rigorosamente “schoenberguiana”; ao menos há diversas fragmentações da série (ou seja, sem a necessidade de rigorosamente

expor as dez notas antes de poder repetir alguma). A evidência disso ocorre já no começo, onde as seis primeiras notas são exatamente transpostas (i.e., sem alteração mínima de qualquer um dos intervalos internos do agrupado) uma 6m abaixo nas seis notas consecuintes, e já com a repetição da 6<sup>a</sup> e da 8<sup>a</sup> notas dentre essas doze primeiras. Mais ainda: é visível que nos agrupamentos de seis notas ao longo da obra, que vem da série, geralmente (com exceções, como no c. 14, Fig. 3) o perfil traçado dos intervalos 4J, 6m e 2M nesta ordem de aparição (no 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup> e 3<sup>o</sup> par dentre as seis notas, respectivamente), onde eventualmente a 4J é substituída por 5J, a 6m por 3M (menos frequentemente por 3m, que também advém do intervalo entre as 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> notas, assim como entre as 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> notas), e a 2M por 2m. Com alguma frequência, um destes três intervalos é omitido nos agrupamentos de 4 notas, mas a ordem (4J, 6m, 2m) é quase sempre mantida (com exceções raras, vide o c. 15, Fig. 3). Outra evidência cabal da liberdade estrutural acontece ao final da obra, a partir do c. 57 (Fig. 8), onde o segundo grupo de seis notas sofre uma transposição exata de 2M acima da sua conformação original do c. 2, e no c. 60 (Fig. 8), onde há este mesmo grupo com uma outra transposição também exata. Isso mostra que a fragmentação dessas seis notas iniciais específicas, nestes trechos, seria um processo composicional mais relevante do que o encontro da série de dez sons. No fim, as duas células que compõem a série, a primeira formada por a1 e outro a1 alterado, e a segunda por b1, são as fragmentações que geram os processos mais significativos.

Ainda assim, uma busca paralela na partitura revela que a série original de dez notas mantém fixa e exata a disposição que mais se repete durante a peça. O mais interessante é observar que a aparição da série não acontece na exposição “temática” inicial e nem em outras recapitulações (de textura em oitavas), e sim no primeiro episódio polifônico, de característica contrapontística e de desenvolvimento, a partir do c. 6 (Fig. 9). Portanto, a série é geradora de motivos e também um estruturante mínimo comum à peça toda (como se fosse um “DNA”), mas não tem o papel de sinalização temática, i.e., não compõe as ideias principais da peça, e por isso mesmo não tem a pretensão de se fazer percebida ou memorizada.

**Figura 9:** Primeiras aparições da série em sua integralidade. Guerra Peixe, *Peça para dois minutos* (c. 5–12).

A postulada série algumas vezes sofre pequenas alterações, apesar de aparecer inteira, como nos c. 8-9 (Fig. 9), onde a última nota dela esperada é omitida ( $B\flat$ ). Isso ocorre também no c. 19 (a partir do  $A\flat$ , Fig. 10), onde as duas notas finais da série ( $A$  e  $G$ ) são aparentemente omitidas, embora havendo a possibilidade de se interpretar a antecipação delas em um acorde na região aguda, que é tocado simultaneamente ao começo dessa série. Outro desses casos também ocorre nos c. 23-25 (Fig. 10), onde a nota final é convenientemente alterada em um semitom acima, justamente na entrada da temática de ritmo brasileiro. Essa alteração serve para corroborar com a sensação de melodia nacional, sugerida pelo modo mixolídio em  $B\flat$  (que começava a entrar nas preocupações composicionais de Guerra-Peixe, conforme atesta a carta para Curt Lange anteriormente citada). Mais uma vez, isso reflete a dispensa do rigor matemático, para o qual a atonalidade é tão propícia.

Na parte B, a série postulada sofre uma fragmentação da sua continuidade linear, mudando bruscamente de tessitura (dividindo os grupos de seis e quatro notas contidos na série) e passando de uma mão à outra do piano (Fig. 11). Aparentemente, o andamento mais lento oferece melhor essa possibilidade de quebra na continuidade das linhas, contrastando as regiões grave e aguda no meio desse fluxo de semínimas, entre os c. 35-39, tendo em vista que no resto da peça, essa troca abrupta não parece ocorrer, nem mesmo nos c. 53-56 (Fig. 8),

onde as linhas se imitam ritmicamente, mas não oferecem continuidade melódica de uma linha à outra (e tampouco exibem a série integralmente).

Figure 10 shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper system, starting at measure 19. The bass part is in the lower system, starting at measure 22. The piano part has a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *poco... poco piu... cresc.*. The bass part has a dynamic marking of *ff* and a dynamic marking of *mf*. There are several boxes and arrows highlighting specific melodic lines in both parts, indicating their relationship to a postulated series.

Figura 10: Aparições consecutivas e alterações da série postulada. Guerra Peixe, *Peça para dois minutos* (c. 19–26).

Figure 11 shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper system, starting at measure 33. The bass part is in the lower system, starting at measure 37. The bass part has a dynamic marking of *mf*. There are several boxes and arrows highlighting specific melodic lines in both parts, indicating their relationship to a postulated series.

Figura 11: Aparições diagonais da série postulada na parte B. Guerra Peixe, *Peça para dois minutos* (c. 33–39).

Na recapitulação modificada de A (A'), essa série reaparece, integralmente, mais umas poucas vezes, mas na última das aparições advém um fenômeno típico do desenvolvimento de Fugas<sup>5</sup>, e que sugere um acúmulo de energia ao longo da obra: a culminância em uma espécie de *stretto*<sup>6</sup>, que se aplica aqui com própria a série ao invés do que seria o sujeito em uma Fuga, i.e., apresentando um contraponto entre a série e outra transposição dela mesma, sob entradas a uma separação métrica de quatro notas de semicolcheia (c. 51-53, Fig. 12). A única alteração é na ordem invertida entre as duas primeiras notas da série mais aguda, anacruse do c. 52. A razão do compositor escolher essa alteração pode ser aventada em poucas suposições: ele estaria evitando a percepção evidente da imitação entre as linhas (que também revelaria a série, sendo que ela não deveria ter a função de uma ideia temática principal); ou simplesmente por alguma preferência harmônica pessoal.



**Figura 12:** Última aparição da série postulada, em forma de *stretto*. Guerra Peixe, *Peça para dois minutos* (c. 51–53).

Uma relação importante com o variado conjunto de dinâmicas da peça é visível pela demarcação de *f* em todo lugar onde o material se encontra mais parecido com o inicial, o que lhe atribui forte característica temática principal (embora sempre com mais liberdade do que em uma forma tradicional), reafirmado pela textura monofônica em oitavas. O interesse disso decorre da ideia de que vários tipos de desenvolvimento da peça traçam um perfil que vão

<sup>5</sup> Cf. Zamacois 2007, p. 57.

<sup>6</sup> Ibid., p.70.



do *p* (em textura predominante polifônica) ao *f* (atingido predominantemente como o perfil temático principal do início, e por isso predominantemente na textura em oitavas); com essa técnica, gera-se uma tensão direcionada ao encontro de um clímax, que serve para a recapitulação temática (anacruse do c. 5 ao c. 11, cf. final da Fig. 1 e continuação na Fig. 2). Uma única exceção ocorre nos c. 19-23 (Fig. 5), quando a dinâmica *f* em textura quase integralmente polifônica conduz ao perfil de ritmo brasileiro, atingido em intensidade *ff* no c. 24 (Fig. 5). Isso parece se justificar pelo trecho cumprir uma função, a de transição para alcançar o *ff*. No c. 40 (Fig. 6), o perfil rítmico identificado com brasilidade é reexposto, novamente marcado pelo *ff*, e se forem considerados essa sua repetição, o seu contraste de articulação (único lugar da obra em que se aplica o *staccato*, salvo nos c. 53-56 (Fig. 8), onde se aproveita o efeito de ressonância da região aguda do piano, pela falta de abafadores aos martelos dessa região do instrumento), a sua dinâmica sem paralelo na peça (a mais intensa, *ff*), a sua disposição na tessitura mais grave da peça, e por fim a sua função de fechamento das seções A e B, haverá então base sólida o suficiente para destacar essa ideia temática como relevante, e portanto sendo um perfil temático auxiliar.

### Considerações finais

Embora esta peça se insira em uma fase da vida composicional de Guerra-Peixe caracterizada como dodecafônica<sup>7</sup>, não muito após os seus estudos com Koellreuter, elementos da *Peça para dois minutos* como o uso de harmonias quartais, a repetição pouco previsível de notas, a manutenção de intervalos específicos em diversas transposições de certos motivos, a evidência de uma série de dez notas (ao invés das doze previstas pelo dodecafonismo), e as liberdades de alterações e fragmentações dos motivos e séries demonstram que o compositor esteve interessado em experimentar em uma estética atonal mais livre, mesmo ainda possuindo diversos pontos de sonoridade em comum com o dodecafonismo (especialmente em situações nas quais as harmonias quartais e o agregado (012), dispostos em acordes homofônicos, se sucedem sem temor ao contraste de aspereza, tal qual pregaria a ideia de “emancipação da

---

<sup>7</sup> Guerra-Peixe (1971, p. 23-43).

dissonância”<sup>8</sup>, como acontece nos c. 10, 16, 33, entre outros). As preocupações de estética nacional também começam a aparecer, ainda que lhe gerassem conflitos pessoais acerca de suas decisões artísticas (visto cogitar a aproximação do público, as características da música brasileira, e a modernização da linguagem harmônica, fatores estes que se servem de aparências contraditórias entre si).

Ao mesmo tempo, vimos que, no fundo, um único motivo ofereceu possibilidades de variação suficientes para estruturar a peça toda, em conjunto a um segundo motivo que, por sua vez, é de fato derivado do primeiro. Fica claro que não há o interesse em gerar as *developing variations* aqui, dado que estas se adequam a peças de tamanho muito mais ambicioso, onde, através de um desenvolvimento de tradição germânico-romântica, se desgarrar das ideias iniciais torna-se um dado necessário e desejado. Aqui, o motivo, a1, por mais variado que seja, nunca some de vista, sendo até um fator mínimo de coesão da peça – e talvez mais do que a própria série, já que b1 também se erige como uma derivação imediata de a1.

Por fim, o uso particular das dinâmicas e das diferenças de articulação e de textura cria contrastes e direcionalidades que demonstram um tipo de pensamento bastante estrutural, ligado a toda a história das pequenas formas pianísticas, remontando à forma ternária, à Fuga, ao Estudo e à Miniatura. A disposição didática dos elementos formais auxilia na compreensão do ouvinte acerca das intenções musicais de cada ideia da peça. Mesmo com a ausência de um tema tradicional, evidente em sua fraseologia, o perfil temático ainda é sentido, e reforça-se por uma textura própria (em oitavas), uma dinâmica de maior destaque e por recapitulações que conservam essas qualidades.

## Referências bibliográficas

1. Barros, Frederico M. 2013. *César Guerra-Peixe: A modernidade em busca de uma tradição*. Tese (Doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
2. Guerra-Peixe, César. 1947. *Carta a Curt Lange (15/04/1947)*. Rio de Janeiro: Acervo Curt Lange, UFMG.

---

<sup>8</sup> cf. Schoenberg (1950, p. 104-105).

3. \_\_\_\_\_. 1949. *Carta a Curt Lange (02/07/1949)*. Rio de Janeiro: Acervo Curt Lange, UFMG.
4. \_\_\_\_\_. 1971. *Dossiê*. Rio de Janeiro: texto datilografado.
5. Kostka, Stefan; Santa, Mathew. 2018. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 5 ed. NY: Routledge.
6. Lima, Cecília N. 2002. *A Fase Dodecafônica de Guerra-Peixe; à luz das impressões do compositor*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
7. Sampson, Brook. 1911. *Outline Analysis of each of J. S. Bach's Forty-Eight Fugues in the "Das Wohltemperirte Clavier"*. London: The Vincent Music Company.
8. Schoenberg, Arnold. 1950. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, Inc.
9. \_\_\_\_\_. 2008. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp.
10. Straus, Joseph. 2016. *Introduction to post-tonal theory*. 4 ed. NY: W. W. Norton.
11. Rossi, Hanon. 2019. *As articulações da estrutura polifônico-textural em "Musique Funèbre", de W. Lutoslawski*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
12. Zamacois, Joaquín. 2007. *Curso de formas musicales*. Madrid: Mundimúsica Ediciones.

## Gestos Conclusivos na *Sinfonia n. 8* (1950) de Heitor Villa-Lobos

*Conclusive Gestures in Symphony no. 8 (1950) by Heitor Villa-Lobos*

**Adailton Sergio Pupia**

*Universidade Federal do Paraná*

**Resumo:** A *Sinfonia n. 8* (1950) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é marcada pela estreita relação do compositor com os Estados Unidos, assim como a busca por uma linguagem musical universal. Pertencente a quarta fase criativa, essa sinfonia é caracterizada pelo retorno aos gêneros musicais do passado e pelo distanciamento do nacionalismo. Constatamos a presença de diversos diálogos com estruturas, técnicas e procedimentos herdados de estilos e de compositores precursores. Dentre os múltiplos processos criativos empregados por Villa-Lobos, destacamos um procedimento alusivo à linguagem harmônica cadencial, sendo um artifício típico da escrita villalobiana. Investigamos dez tipos de gestos conclusivos presentes na *Sinfonia n. 8*, ocorrentes nos finais de seções e de movimentos, sendo designados como: finalização em mônadas; finalização em díades; finalização em acorde pentatônico; finalização wagneriana; finalização por acorde Tristão; finalização por motivo Tristão; finalização varèsiana; finalização em quartas; finalização diatônica; e finalização cromática.

**Palavras-chave:** *Sinfonia n. 8*. Heitor Villa-Lobos. Análise musical. Gestos conclusivos.

**Abstract:** The *Symphony no. 8* (1950) by Heitor Villa-Lobos (1887-1959) is marked by the composer's close relationship with the United States, as well as the search for a universal musical language. Belonging to the fourth creative phase, this symphony is characterized by the return to the musical genres of the past and the distance from nationalism. We found the presence of several dialogues with structures, techniques and procedures inherited from styles and previous composers. Among the multiple creative processes employed by Villa-Lobos, we highlight a procedure alluding to cadential harmonic language, being a typical artifice of Villalobian writing. We investigated ten types of conclusive gestures present in *Symphony no. 8*, occurring at the end of sections and movements, being designated as: cadence in monad; cadence in dyads; cadence in pentatonic chord; Wagnerian cadence; cadence by Tristan chord; cadence by Tristan motif; Varèsian cadence; cadence in fourths; diatonic cadence; and chromatic cadence.

**Keywords:** *Symphony no. 8*. Heitor Villa-Lobos. Musical analysis. Conclusive gestures.



## Introdução

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) compôs ao longo de sua vida doze sinfonias<sup>1</sup>, sendo as cinco primeiras escritas no período de 1916 até 1920. Após um hiato de 25 anos, o compositor retomou o ciclo compondo mais sete sinfonias no período de 1944 a 1957<sup>2</sup>. Pela prolífera quantidade de sinfonias e, nas palavras do próprio Villa-Lobos<sup>3</sup>, verificamos a importância deste tipo de composição em seu repertório. É conveniente recordar que o arquétipo da sinfonia já foi considerado fundamental para a consagração de um compositor. A sinfonia se tornou o principal veículo de propagação da música orquestral no final do século XVIII e, a partir de Ludwig van Beethoven, passou a ser considerada a mais alta e exaltada forma musical. Para muitos compositores, a elaboração de uma sinfonia foi um fardo pesado de se carregar. Tomamos como exemplo Johannes Brahms, que vivenciou a pressão do legado sinfônico deixado por Beethoven<sup>4</sup>.

As seis últimas sinfonias villalobianas foram compostas em um momento no qual o compositor obtinha um prestígio considerável na Europa e nos Estados Unidos. Dedicado à sua carreira internacional, constantemente recebia encomenda de novas obras e era frequentemente convidado a conduzir orquestras no exterior.

Supostamente, a *Sinfonia n. 8*, composta no Rio de Janeiro em 1950, oferece uma mudança de direção no ciclo das sinfonias. Ela é a primeira que não contém

---

<sup>1</sup> De acordo com o catálogo de obras editado pelo Museu Villa-Lobos, *Villa-Lobos, sua obra*, a quinta sinfonia, composta em 1920, é dada como perdida (Museu Villa-Lobos 2009, p. 44).

<sup>2</sup> Pertinente a essa lacuna deixada entre as primeiras e as últimas sinfonias, Salles (2020) oferece uma interessante investigação acerca da datação da *Sinfonia n. 2*, composta em 1917, estreada apenas em 1944. O autor sugere que, entre a datação original e a estreia, alterações ou revisões foram incorporadas nesta sinfonia, indicando uma possível reelaboração ou mesmo a concepção desta sinfonia durante a década de 1930. Embasado nas argumentações de Salles (2020), podemos considerar inconsistências nas datações originais de algumas sinfonias, questionando se a lacuna de vinte e cinco anos presente no ciclo realmente ocorreu.

<sup>3</sup> Segue um excerto da palestra proferida em Paris em 1958, onde o compositor considera a sinfonia uma composição musical superior: “o que é uma sinfonia, em meu ponto de vista, no ponto de vista de todas as pessoas que escrevem sinfonias? É uma música pela música. Música superior, música intelectual, não é música para ser assobiada por todo mundo. Bem, quando há uma sinfonia, se alguém tenta empregar efeitos especiais, de tipo exótico, folclore ou algo parecido, eu não acho correto chamá-la de sinfonia” (Guérios 2009, p. 167).

<sup>4</sup> David Brodbeck no livro *Brahms: Sinfonia n. 1* de 2017, discute profundamente a angústia de Brahms em suceder o legado de Beethoven, em especial após a sua nona sinfonia.

um programa extramusical<sup>5</sup>. Villa-Lobos a desenvolveu por meio de procedimentos composicionais já estabelecidos e recorrentes na música ocidental, inserindo sutilmente elementos da música popular brasileira, não evidenciando um caráter nacionalista. Estreada em Nova Iorque em 1955 pela Orquestra da Filadélfia no Carnegie Hall, sob a regência do próprio Villa-Lobos, foi dedicada ao crítico musical norte americano Olin Downes, que era engajado na descoberta e na militância pela música de grandes compositores de fora da Europa Central e dos Estados Unidos, como o finlandês Jean Sibelius e o brasileiro Heitor Villa-Lobos. Downes divulgou estes dois compositores nos Estados Unidos, ajudando a torná-los menos “exóticos” aos olhos e ouvidos do grande público<sup>6</sup>. Influente, Downes era crítico musical há trinta anos do *New York Times*, diretor musical da Feira de Nova Iorque e integrante da comissão musical do Departamento de Estado.

Olin Downes apoiou Villa-Lobos além da imprensa. Em uma das diversas cartas<sup>7</sup> trocadas com Villa-Lobos, o crítico norte americano diz ter encontrado Charles Seeger<sup>8</sup> em uma reunião em Washington, na qual reforçou a articulação

---

<sup>5</sup> As cinco primeiras sinfonias possuem subtítulos: *Sinfonia n. 1* “O Imprevisto” (1916); *Sinfonia n. 2* “Ascensão” (1917); *Sinfonia n. 3* “A Guerra” (1919); *Sinfonia n. 4* “Vitória” (1919); *Sinfonia n. 5* “A Paz” (1920). Já na *Sinfonia n. 6* (1944), o tema principal é baseado na linha melódica extraída pelo autor do contorno das montanhas do Brasil, por meio do processo por ele criado e denominado “Melodia das Montanhas”. A *Sinfonia n. 7* (1945), subintitulada de “Odisséia da Paz” ou de “Odisséia de uma Raça” foi escrita para um concurso em Detroit (EUA) e, conforme exigido pelo regulamento, foi submetida de forma anônima, sob o pseudônimo A. Caramuru (Museu Villa-Lobos 2009, p. 41-45).

<sup>6</sup> Carol Hess (2013) aponta que Olin Downes talvez tenha sido o primeiro crítico estadunidense a comparar as obras de Villa-Lobos com a música de Bach (Hess 2013, p. 125). O retorno a Bach foi um sucesso em 1930 nos Estados Unidos, sendo apropriado pela crítica como “símbolo do universalismo cultural, da união dos povos e da ideia de transcendência coletiva” (Rodrigues 2019, p. 212). Downes conclamava os leitores a apreciar a música de Villa-Lobos como uma ponte entre o classicismo de Bach e o elemento nacional. As *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), ao que tudo indica, marcam o início da fase “universal” de Villa-Lobos.

<sup>7</sup> Entre as diversas cartas trocadas por Villa-Lobos e Downes, destacamos aqui os dois convites oficiais (1943 e 1947) realizados por Villa-Lobos. Nestas cartas, o compositor brasileiro oferece estadia no Brasil custeada pelo governo federal por alguns meses a Downes, porém ambos os convites não se concretizaram.

<sup>8</sup> Seeger chefiou a divisão de música da União Pan-Americana no auge da Política da Boa Vizinhança e agenciou músicos, musicólogos e professores em torno de uma política cultural voltada para o continente americano (Rodrigues 2019, p. 200).

pela ida de Villa-Lobos aos Estados Unidos<sup>9</sup>. Na última carta enviada a Villa-Lobos, em 15 de maio de 1954, Downes acusa o recebimento da partitura da *Sinfonia n. 8*. Downes faleceu no ano seguinte (Rodrigues 2019, p. 211–212).

Composta em 1945, aproximadamente um ano após sua visita aos Estados Unidos, a precursora *Sinfonia n. 7*, sem dedicatória, foi escrita para um concurso de composição promovido pela Orquestra Sinfônica de Detroit. A sinfonia não obteve nenhuma premiação e estreou em 1949, com a Orquestra Sinfônica de Londres, regida pelo compositor. Apesar dos infortúnios da *Sinfonia n. 7* (1945), tão sofisticada e estimada pelo compositor como uma de suas melhores obras, ela não obteve o sucesso almejado, contudo, serviu como um termômetro de receptividade, em especial da crítica e do público dos Estados Unidos.

Com isso, podemos supor que Villa-Lobos não desejava comprometer ou arriscar sua próxima empreitada sinfônica e a oitava sinfonia é a confirmação dessa consciência. A *Sinfonia n. 8* foi estreada nos Estados Unidos, sendo a primeira sinfonia do compositor a ter sua *première* em território estadunidense. Para que isso ocorresse, alguns aspectos da sua linguagem musical foram ajustados ou, melhor dizendo, universalizados, em uma possível tentativa de se enquadrar ao perfil americano.

De acordo com nossas investigações, Villa-Lobos concebe o universalismo<sup>10</sup> na *Sinfonia n. 8* por meio do abandono da excêntrica instrumentação; da renúncia de uma concepção formal mais livre; da pouca

---

<sup>9</sup> A ida de Villa-Lobos aos Estados Unidos se concretizou apenas no final de 1944.

<sup>10</sup> Uma interessante reflexão sobre o universalismo na música é oferecida por Arthur Farwell no *The International Cyclopedia of Music and Musicians* de 1985. O autor elenca cinco tipos de referências que definem as verdadeiras músicas universalistas. Segundo Farwell (1985), essas composições podem conter: 1. A música de pessoas que não têm nacionalidade específica, ou seja, culturas primitivas; 2. A música de camponeses de países com uma identidade cultural estabelecida; 3. A música composta por meio de citações de canções folclóricas; 4. A música composta não baseada em citações, mas sutilmente evocativa de um determinado povo; 5. A música de compositores que transfiguram e embelezam a alma nacional, em seu aspecto mais exaltado. Esta última categoria, segundo o autor, inclui compositores como Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven, compositores dos quais absorveram a essência da sua canção nacional (Farwell 1985, p. 1488–1489). Refletindo sobre estas cinco características universalistas oferecidas por Farwell (1985), observamos pontos em comum entre a concepção de universalidade e o conceito de intertextualidade, onde os compositores se apropriam de elementos da música do passado de caráter nacional ou folclórico, transfigurando em novas obras musicais.

recorrência de exotismo nas texturas, orquestrações e ambientações; do desuso da música programática; da ausência abundante da temática folclórica e popular; e do controle de procedimentos criativos intuitivos ou mesmo exploratórios. Entretanto, Villa-Lobos não ignora integralmente estes aspectos mencionados, ele os oferece de forma mais ponderada, dialogando com a música do passado de forma consciente, por meio dos aspectos estruturais, estilísticos e simétricos, aludindo aos procedimentos composicionais que possuem certo *establishment* (Pupia 2021, p. 185).

Dividida em quatro movimentos, a *Sinfonia n. 8* dialoga com quatro modelos formais. O primeiro movimento, o *Andante*, é inspirado em uma estrutura seccional, sendo comumente empregada na música do século XIX e XX, como em poemas sinfônicos ou em obras de caráter pós-tonal. O *Lento (Assai)*, segundo movimento, faz alusão ao grande ternário, sistemicamente empregado por diferentes compositores, em especial por compositores do classicismo. O *Allegretto Scherzando*, terceiro movimento, possui um caráter jocoso, característico da forma scherzo, que pode estar diretamente ligado à música de Ludwig van Beethoven. E o quarto movimento, o *Allegro (Justo)*, oferece o importante arquétipo da forma sonata, presente em obras musicais dos mais variados compositores. Villa-Lobos alude à forma sonata do tipo monotemática, fartamente presente na música de Joseph Haydn. Assim como em alguns compositores neoclássicos, Villa-Lobos faz referência às estruturas tradicionais de forma bastante particular, estabelecendo sua personalidade (Pupia 2021, p. 185–186).

Dentre os diversos procedimentos criativos empregados por Villa-Lobos na oitava sinfonia, como os variados tipos de simetrias, citações temáticas, referências estilísticas, reaproveitamento de materiais e alusões aos aspectos formais, destacamos um interessante procedimento que está relacionado ao fechamento de seções ou de movimentos. Neste estudo, substituímos o termo “cadência” por “finalização”, com o intuito de melhorar a compreensão. Diferente da “cadência”, a “finalização” não está associada a progressões tonais específicas, como cadências autênticas perfeitas, plagais, de engano, interrompida, etc. O termo está relacionado com os procedimentos de encerramento, sejam estes elementos gestuais, texturais, timbrísticos, rítmicos, melódicos, etc., onde Villa-Lobos manipula, ou substitui o arquétipo funcional



tonal, utilizando outros tipos de simetrias, muitas vezes aludindo aos procedimentos advindos de compositores precursores.

### Gestos conclusivos na música villalobiana

Fernandez (1946) e Salles (2018) investigam os processos harmônicos empregados por Villa-Lobos tendo como ponto de partida o estudo das suas cadências conclusivas, observando de que forma o compositor organiza a harmonia, sendo inspirado pela estrutura formal do classicismo. De acordo com Fernandez (1946), Villa-Lobos foi o primeiro compositor brasileiro a romper as normas harmônicas tradicionais, oferecendo em suas composições uma grande instabilidade tonal, com tendências para bitonalidade, politonalidade e, em certos momentos, para a atonalidade, porém, sempre de forma espontânea (Fernandez 1946, p. 285).

Salles (2009), em seus estudos prévios aos procedimentos de encerramento de seções ou de movimentos na obra de Villa-Lobos, observou duas fórmulas recorrentes, designando-as de cadências do tipo wagneriana e varèsiana (Salles 2009, p. 144). Estes dois tipos de gestos conclusivos são frequentemente observados no repertório villalobiano, como no poema sinfônico *Uirapuru* (1917), cadência do tipo wagneriana e no *Choros n. 8* (1925), cadência do tipo varèsiana. Em seu recente livro: *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função*, Salles (2018) oferece um inventário das cadências utilizadas por Villa-Lobos nos dezessete quartetos de cordas. Além da já mencionada finalização do tipo varèsiana, o autor observa finalizações em oitavas (mônadas, também chamadas pelo autor de finalização haydniana), díades (duas notas), tricordes, tetracordes, pentacordes, hexacordes e septacordes.

Para ilustrar os tipos de acordes frequentemente utilizados nas cadências villalobianas, apresento o quadro elaborado por Salles (2018), onde constam os acordes e as coleções de classe de altura<sup>11</sup>, em forma prima, mais empregadas por Villa-Lobos nos dezessete quartetos de cordas.

---

<sup>11</sup> Para melhor compreensão, consultar a tabela de formas primárias e vetores de classes de notas de Allen Forte. *The Structure of Atonal Music*, 1973, p. 179–181.

<i>Tipo</i>	<i>Elemento</i>
Tricordes	Triades tonais 3-11 (maior ou menor) (037) 3-12 (aumentada) (048) 3-10 (diminuta) (036)
	3-3 (maior-menor) (014) 3-7 (subconjunto da pentatônica, 5-35) (025) 3-9 (superposição de quintas) (027)
Tetracordes	4-8 (quartas justas por semitom) (0156) 4-17 (maior/menor) (0347): 3-11 + 3-3 4-20 (maior com 7M) (0158) 4-21 (tons inteiros) (0246) 4-23 (superposição 4J/5J) (0257) 4-25 (tons inteiros) (0268) 4-26 (menor com sétima menor) (0358) (Ex.: C + Am = Am7)
Pentacordes	5-22 “acorde maior varèsiano” (01478) (Ex.: C + C#m) 5-33 (subconjunto tons inteiros) (02468) 5-35 (pentatônica) (02479)
Hexacordes	6-z29 (023679) (Ex.: Cm + D) 6-32 (quintas) (024579) (Ex.: C + Dm) 6-35 (coleção de inteiros) (02468T)
Septacordes	7-34 (coleção acústica) (013468T) 7-35 (coleção diatônica) (013568T)

**Tabela 1:** Acordes e coleções de classe de altura (em sua forma prima) mais usados por Villa-Lobos (Salles 2018, p. 172).

Salles (2018) também oferece um levantamento estatístico dos tipos de cadências finais presentes em todos os movimentos dos quartetos de cordas de Villa-Lobos. A maior recorrência é da cadência em mônadas, empregada vinte e oito vezes<sup>12</sup>. Em segundo lugar, o autor observa a presença da tríade menor com sétima menor (FN=4-26), ocorrendo oito vezes. Em terceiro lugar, com sete ocorrências, estão as tríades perfeitas (FN=3-11).

Na *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos, investigamos a presença de dez tipos de finalizações, denominadas de: finalização em mônadas; finalização em díades; finalização em acorde pentatônico; finalização wagneriana; finalização por acorde Tristão; finalização por motivo Tristão; finalização varèsiana; finalização em quartas; finalização diatônica; e finalização cromática.

<sup>12</sup> Interessante observar que mais da metade destas cadências em mônadas, presentes nos quartetos de cordas de Villa-Lobos, ocorrem na nota Dó, estando presente em doze dos dezessete quartetos, ocorrendo dezesseis vezes.

### Finalização em mônadas

A finalização em mônada (uníssono ou oitavas) é recorrente na *Sinfonia n. 8*, sendo empregada quatro vezes. Este recurso é bastante comum nas obras tardias de Villa-Lobos. Duarte (2009) observa, curiosamente, esse procedimento adotado pelo compositor, questionando qual seria a intenção de Villa-Lobos no emprego de tal artifício.

“Apesar de mestre na harmonia tradicional e também na contemporânea, é muito curioso observar o fato de que, na maioria das composições de Villa-Lobos, incluindo movimentos de sinfonias, concertos e suítes, o uníssono está presente em cerca de 80% a 90% dos finais. Muitíssimas vezes, este uníssono é com a nota dó. Vale como curiosidade, mas paira no ar a pergunta, ainda sem resposta: por quê?” (Duarte 2009, p. 87–88).

Salles (2018) também compartilha dessa curiosidade em relação às finalizações em mônadas, mencionando que esse procedimento incide após passagens densas, de caráter não tonal, chegando a soar de forma abrupta e improvável, sendo uma assinatura musical do compositor (Salles 2018, p. 156). Ainda, segundo o autor, este tipo de finalização aparenta ser uma alusão aos procedimentos de encerramento de Joseph Haydn, observando que grande parte dos dez primeiros quartetos do compositor austríaco apresenta este tipo de arquétipo conclusivo. Este procedimento também é recorrente nas sinfonias de Haydn, em especial em suas primeiras sinfonias.

Na *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos encontramos a finalização em mônadas nos encerramentos dos quatro movimentos. No primeiro movimento, o *Andante*, essa finalização ocorre no compasso 191, último compasso do movimento, após a apresentação e suspensão de um acorde de  $L\acute{a}b$  aumentado com sétima maior, o movimento é finalizado na nota Dó em oitavas. No *Lento (Assai)*, segundo movimento, esse procedimento acontece nos compassos 61 e 62, onde, após o acorde de dominante,  $F\acute{a}$  maior com sétima menor com dissonâncias agregadas, o movimento conclui em oitavas na nota  $Sib$ . No terceiro movimento, o *Allegretto Scherzando*, após uma pequena condução melódica ascendente por graus conjuntos, observamos a nota Sol em oitavas nos dois últimos compassos do movimento, compassos 141 e 142. Por fim, no último movimento, o *Allegro (Justo)*, após um paralelismo em quartas superpostas com o pedal da nota Sol, a finalização em mônada ocorre nos compassos 210 e 211, novamente na nota Dó em oitavas. A figura 1 ilustra as quatro recorrências das finalizações em mônadas.

The figure displays four musical excerpts from Heitor Villa-Lobos's *Sinfonia n. 8*, each illustrating a conclusive gesture in octaves (mônadas). The excerpts are arranged in a 2x2 grid:

- Top Left:** *Andante*. Shows a piano part with a series of chords in the right hand, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The bass line features a long, sustained octave ending.
- Top Right:** *Lento (Assai)*. Shows a piano part with a series of chords in the right hand, each marked with a '3' and a slur. The bass line features a long, sustained octave ending.
- Bottom Left:** *Allegretto Scherzando*. Shows a piano part with a series of chords in the right hand, each marked with a '3' and a slur. The bass line features a long, sustained octave ending.
- Bottom Right:** *Allegro (Justo)*. Shows a piano part with a series of chords in the right hand, each marked with a '3' and a slur. The bass line features a long, sustained octave ending.

**Figura 1:** Finalizações em oitavas (mônadas) ocorrentes na *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução.

Corroborando o levantamento estatístico oferecido por Duarte (2009) e Salles (2018), das quatro ocorrências da finalização em mônadas nesta sinfonia, duas delas ocorrem na nota Dó, sendo no final do primeiro e do quarto movimento.

Este tipo de finalização é um traço característico na música villalobiana, conforme menciona Salles (2018), podendo ser considerada uma propriedade estilística do compositor. Apenas para ilustrar, além dos já mencionados quartetos de cordas, também observamos essa finalização em mônadas no *Choros n. 7* (1924), *Choros n. 9* (1929), *Momô Precoce* (1929), *Uirapurú* (1917), *Kankikis* (1916) e no *Sexteto Místico* (1917). Nas sinfonias, observamos este gesto conclusivo em mônadas na conclusão dos seguintes movimentos: *Allegro Assai Moderato*, *Scherzo* e *Allegro Con Brio* da *Sinfonia n. 1* (1916); *Allegro non Troppo*, *Allegretto Scherzando* e *Allegro* da *Sinfonia n. 2* (1917); *Allegro Impectuoso* e *Andantino* da *Sinfonia n. 4* (1919); *Allegro non Troppo* e *Lento* da *Sinfonia n. 6* (1944); *Allegro Vivace* e *Scherzo* da *Sinfonia n. 7* (1945); *Scherzo* e *Allegro Giusto* da *Sinfonia n. 9* (1952); *Lento* da *Sinfonia n. 10* (1952); *Largo* e *Molto Allegro* da *Sinfonia n. 11* (1955); *Allegro non Troppo*, *Adagio*, *Scherzo* e *Molto Allegro* da *Sinfonia n. 12* (1957).

### Finalização em díades

As díades foram empregadas com características cadenciais inicialmente na música medieval. Também chamada de bicorde, a primeira menção teórica é apresentada no tratado *Micrologus* (1026) de Guido D'Arezzo (Corrêa 2012, p. 33). No *Andante*, primeiro movimento da *Sinfonia n. 8*, observamos um gesto conclusivo por meio de uma díade no final da primeira seção. No compasso 38, o clarone, os fagotes, o contrafagote, o trombone, a tuba e os tímpanos, expõem as notas Mi e Si simultaneamente, uma díade, oferecendo um possível acorde de Mi, sem definir o modo, conforme ilustra a figura 2.



**Figura 2:** Finalização em díades no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 37 e 38.

Observamos um procedimento similar na transição para o *Piu Mosso* do *Lento (Assai)*, em que a grande maioria dos instrumentos suspende a nota Lá, que é sobreposta pela nota Ré<sup>b</sup>, uma quinta aumentada abaixo de Lá, sendo executada pela terceira e quarta trompas no final compasso 34, caracterizando uma finalização em díade, conforme exhibe a figura 3.



**Figura 3:** Finalização em díades no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 34.

Este tipo de procedimento em díades não é tão recorrente na obra villalobiana, se comparado com as finalizações em mônadas. Nos dezessete quartetos de cordas, segundo as análises de Salles (2018), as finalizações em díades ocorrem apenas em três momentos, sendo duas vezes dispostas em intervalos de quinta justa e uma vez disposta em intervalo de sexta menor.

### Finalização em acorde pentatônico

Outro tipo de finalização recorrente na música de Villa-Lobos é o uso das coleções pentatônicas. Segundo Coelho de Souza (2017), as coleções pentatônicas estão presentes em boa parte do repertório villalobiano, em especial, em obras de caráter infantil; de representação primitiva; de menção a cultura do Oriente, possivelmente advindas da música de Debussy; e pela particularidade da técnica instrumental, como é o caso do instrumento violão, que oferece a afinação<sup>13</sup> em intervalos de quintas. Outro procedimento ocorrente na música de Villa-Lobos consiste na mescla, sobreposição ou alternância entre coleções diatônicas e pentatônicas (Coelho de Souza 2017, p. 391).

Salles (2018) aponta para a presença de seis acordes pentatônicos nos procedimentos de finalização dos quartetos de cordas villalobianos. O acorde pentatônico (FN=5-35) também está presente no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8*, no compasso 48, de forma conclusiva e suspensiva, preparando o excerto seguinte, construído em uma sequência de quintas<sup>14</sup>. O acorde pentatônico 5x5<sup>15</sup> em Ré<sup>b</sup> é apresentado pelas madeiras. A figura 4 ilustra esse acorde. As notas Dó e Sol<sup>b</sup> não foram consideradas como parte constituinte deste acorde pentatônico, sendo bordaduras das notas Ré<sup>b</sup> e Fá.

---

<sup>13</sup> Coleção pentatônica simétrica, sendo Mi (primeira e sexta cordas), Sol (terceira corda), Lá (quinta corda), Si (segunda corda) e Ré (quarta corda).

<sup>14</sup> A sequência de quintas é constituída por uma progressão de acordes nos quais a fundamental de cada acorde é disposta sequencialmente em intervalos de quintas justas. Essas sequências de tríades ou tétrades em intervalos de quintas são comuns na música tonal ocidental, em especial na música barroca.

<sup>15</sup> Descrevemos os acordes compostos pela sobreposição de quartas ou quintas utilizando a nomenclatura oferecida por Kostka (2006). Exemplo: “5x5 em Ré<sup>b</sup>”, que significa 5 classes de notas dispostas em intervalos de quintas, sendo iniciada na nota Ré<sup>b</sup> (Ré<sup>b</sup>-Lá<sup>b</sup>-Mi<sup>b</sup>-Si<sup>b</sup>-Fá).



Figura 4: Finalização no acorde pentatônico no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 48.

No compasso 88 do *Allegretto Scherzando* também constatamos a presença do acorde pentatônico. O acorde 5x5 em Lá $\flat$  é oferecido pelas cordas, tendo sua resolução em outro acorde pentatônico, o 5x5 em Si $\flat$ , presente no compasso 89, conforme apresenta a figura 5 e 6.

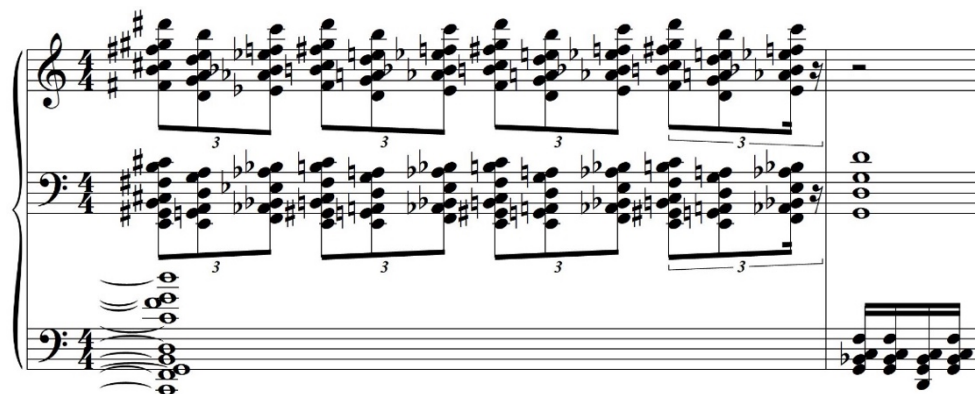


Figura 5: Finalização no acorde pentatônico no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 88 e 89.

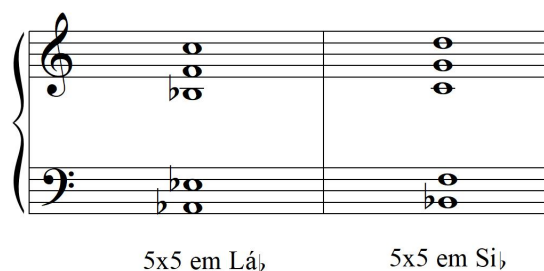


Figura 6: Acorde pentatônicos no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 88 e 89.

### Finalização wagneriana

Diferente dos procedimentos de finalização já apresentados, investigamos também a presença de gestos conclusivos que possivelmente aludem a obras específicas, como é o caso do *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda* (1859). Sem dúvida, Richard Wagner exerceu grande influência na obra de Villa-Lobos e de diversos compositores do final do século XIX. No Brasil, a influência wagneriana incidiu pelo filtro da música francesa, por meio de compositores reconhecidamente cultores da música do compositor alemão, como César Franck, Vincent d'Indy e Camille Saint-Saëns. De acordo com Salles (2004), mesmo em Debussy é possível observar a influência wagneriana<sup>16</sup>, ainda que sua música seja considerada oposta à de Wagner (Salles 2004, p. 267).

Segundo Dudeque (2016), durante a década de 1880, Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguéz, principais compositores brasileiros da época, exibiam certas preferências estéticas germânicas, demarcadas pelo apreço à obra de Richard Wagner, influenciando diretamente suas composições e o trabalho no Instituto Nacional de Música, onde Villa-Lobos foi aluno por um período (Dudeque 2016, p. 14). Villa-Lobos se encontrava em um ambiente onde a música de Wagner era reverenciada. Ademais, o tratado de composição de d'Indy<sup>17</sup>, do qual Villa-Lobos supostamente conheceu profundamente, oferece várias referências à ópera *Tristão e Isolda*, assim como outras obras de Wagner.

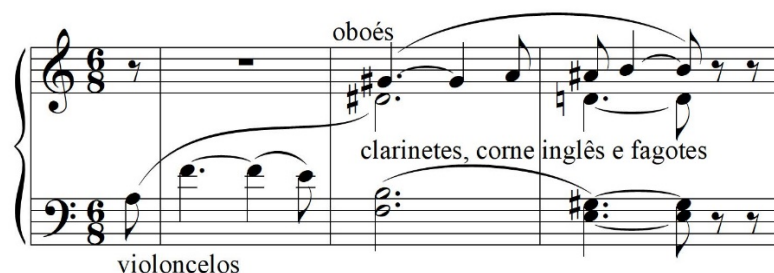
Salles (2009) comenta que o maior empréstimo que Villa-Lobos fez da música de Wagner está no “campo da orquestração e na apresentação de pequenos fragmentos temáticos à maneira dos *leitmotifs* wagnerianos, presentes em vários de seus poemas sinfônicos” (Salles 2009, p. 24). Villa-Lobos, assim como tantos compositores, não ficou imune às várias análises e discussões em torno das inovações harmônicas do *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda*, cujos acordes iniciais se tornaram uma espécie de arquétipo harmônico (Salles 2009, p. 28).

---

<sup>16</sup> Inclusive citando parodicamente Wagner por meio do acorde Tristão em *Golliwogg's Cake Walk* da suíte *Children's Corner* (1908) (Salles 2004, p. 267).

<sup>17</sup> Resultado de sua atividade pedagógica na *Schola Cantorum* de Paris, o *Cours de Composition Musicale* de Vincent d'Indy ultrapassou os muros da instituição. O primeiro livro é datado de 1903. A publicação do segundo livro, primeira parte, é datada de 1909 e a segunda parte foi publicada em 1933.





**Figura 7:** Redução dos compassos iniciais do *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner. Compassos 1 a 3.

Investigamos a presença de três gestos conclusivos empregados na *Sinfonia n. 8* que possivelmente são inspirados no *Prelúdio* de *Tristão e Isolda*. O primeiro deles, a finalização wagneriana, nomeada por Salles (2009) como cadência wagneriana, é derivado diretamente do *Prelúdio* da ópera do compositor alemão, em que a oscilação harmônica da obra conclui em oitavas paralelas na região grave, “como se esse final, harmonicamente “puro”, nos advertisse quanto à impossibilidade de concluir satisfatoriamente todo o processo cromático desdobrado até aquele instante” (Salles 2009, p. 144). Essa conclusão insatisfatória ocorre principalmente pela não resolução do acorde de Sol maior, possivelmente a dominante de Dó menor, de acordo com a progressão estabelecida no excerto, seguido pela suavização da textura e da orquestração, culminando em movimentos paralelos de oitavas, realizadas pelos contrabaixos e violoncelos. O último compasso do excerto apresentado por Wagner também possui a função de conexão com a primeira cena da ópera. O acorde de Sol maior não é concluído na tônica implícita, Dó menor, sendo a nota Sol utilizada como uma nota em comum para a introdução da nova tonalidade na primeira cena da ópera, em Sol menor. A figura 8 ilustra o excerto.



**Figura 8:** Final do *Prelúdio* de *Tristão e Isolda* de Richard Wagner. Redução. Compassos 105 a 113.

Notamos um procedimento similar na seção de encerramento do *Allegro* para o *Piu Mosso* do primeiro movimento da *Sinfonia n.8* de Villa-Lobos. A textura e a orquestração oferecidas nos compassos 101 a 105 são análogas ao processo empregado por Wagner. Neste excerto, observamos a presença das oitavas paralelas realizadas pelos contrabaixos, a liquidação da textura e da orquestração densa para uma textura tênue, abrandando as ressonâncias apresentadas pelos acordes antecessores. Outro procedimento equivalente ao de Wagner também é observado na conexão entre estas duas seções. A nota Ré, apresentada no compasso 104, tem a função de dominante, sendo resolvida na nota Sol do compasso seguinte. Essa finalização realizada pelos contrabaixos, de Ré para Sol, é sobreposta pelo início do tema principal transformado, presente no *Piu Mosso*, iniciado na nota Ré, harmonizada por acordes quartais, 4x4 em Ré. A nota Ré neste excerto possui características de conexão das seções por nota em comum, similar ao procedimento utilizado por Wagner. Essas alusões podem ser observadas na redução oferecida na figura 9.

**Figura 9:** Finalização wagneriana no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 101 a 105.

### Finalização por acorde Tristão

Outra recorrência encontrada na música de Villa-Lobos advinda da influência wagneriana é o emprego do acorde Tristão, sendo observada em diversas obras do compositor, como no poema sinfônico *Uirapuru* (1917), no *Prelúdio n. 3* (1940) para violão e no *Choros n. 8* (1925) (Salles 2004, p. 5). Esse acorde se tornou um arquétipo harmônico, sendo analisado por diversos teóricos.

O francês Jacques Chailley (1962) considera este acorde não como um verdadeiro acorde, mas, sim, uma antecipação por meio de duas apojeturas e de duas notas invertidas do acorde de dominante. A nota Fá é considerada pelo autor como uma apojetura da nota Mi. A nota Ré# é considerada como uma apojetura da nota Ré e a nota Lá é caracterizada como uma nota de passagem. Finalmente, as apojeturas são resolvidas e a nota Lá#, considerada como uma nota de passagem, resolve na nota Si. Já a nota Sol#, troca de voz, movendo-se uma oitava abaixo (Nattiez 1984, p. 248). A figura 10 apresenta a ilustração oferecida por Chailley (1962).

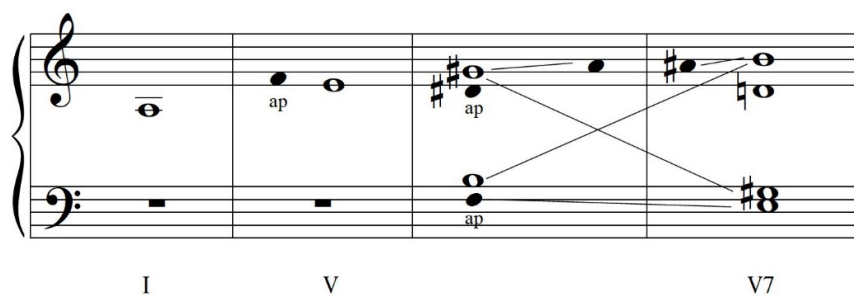


Figura 10: Ilustração apresentada por Chailley (1962) (Nattiez 1984, p. 248).

Arnold Schoenberg traça duas considerações sobre o acorde em diferentes momentos de sua vida. Em 1911<sup>18</sup>, Schoenberg considera o acorde Tristão como um acorde errante na tonalidade de Lá menor e, em 1948<sup>19</sup>, considera este acorde sendo o segundo grau com sétima da tonalidade de Lá menor.

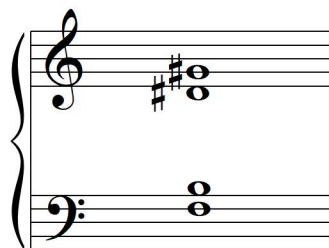
Existem muitas divergências entre os teóricos quanto à estrutura deste acorde e sua função tonal. Muitos consideram a nota Sol# como uma nota integrante do acorde, outros autores sugerem que a nota Sol# é apenas uma

<sup>18</sup> Schoenberg, Arnold. *Harmonielehre*. Universal-edition, Leipzig, Wien, 1911.

<sup>19</sup> Schoenberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. Norton, New York, 1948.

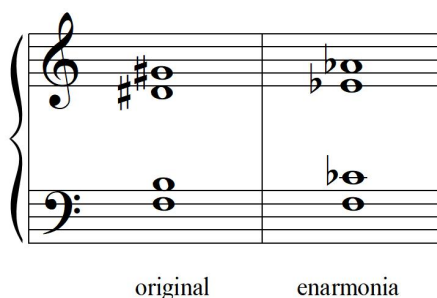
apojatura para a nota Lá. Nattiez (1984) apresenta uma tabela onde constam diversas observações de teóricos categorizando o acorde Tristão. Nesta tabela<sup>20</sup>, podemos observar detalhadamente as variáveis presentes nas análises deste acorde.

Na figura 11 observamos o acorde Tristão na sua formação original, como apresentado no segundo compasso do *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda*.



**Figura 11:** Acorde de Tristão.

Se alterarmos a disposição das notas exibidas pelo acorde Tristão de forma enarmônica, sendo a nota Lá<sup>b</sup> correspondente à nota Sol<sup>#</sup>, a nota Mi<sup>b</sup> correspondente à nota Ré<sup>#</sup> e a nota Dó<sup>b</sup> correspondente à nota Si, evidenciamos a formação do acorde de Fá meio diminuto, constituído por uma tríade diminuta com sétima menor, conforme ilustra a figura 12.

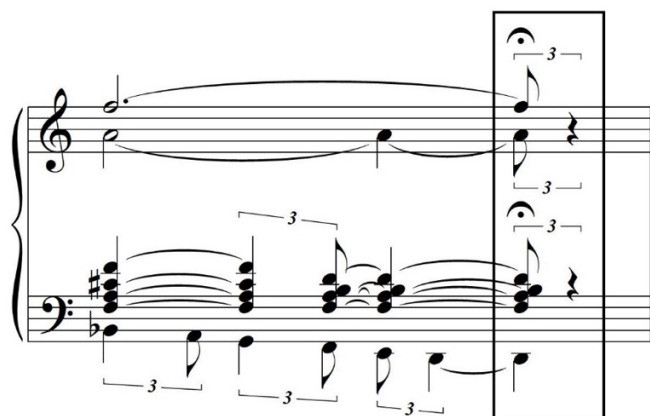


**Figura 12:** Acorde Tristão em sua forma original e enarmônica.

No compasso 18 do *Lento (Assai)*, segundo movimento da *Sinfonia n. 8*, constatamos a presença do acorde de Si meio diminuto, ilustrado na figura 13, empregado de forma conclusiva, possivelmente aludindo ao acorde Tristão.

<sup>20</sup> Tabela disponível em: Nattiez, Jean-Jacques. Verbetes "Harmonia". *Enciclopédia Einaudi* (volume 3). Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

Apenas a existência do acorde meio diminuto não justificaria sua relação com o acorde Tristão. Entretanto, como estamos constatando, o *Lento (Assai)* oferece uma série de alusões aos procedimentos empregados no *Prelúdio de Tristão e Isolda*, auxiliando na legitimação da interpretação desse acorde meio diminuto de forma análoga ao acorde exposto por Richard Wagner. Salles (2004) menciona que Villa-Lobos utilizou o acorde Tristão no poema sinfônico *Uirapuru* (1917) como um comentário musical, em um procedimento sofisticado de paródia ou pastiche, “onde o acorde não é tratado como matéria harmônica, mas como “objeto-sonoro”” (Salles 2004, p. 148). Podemos supor que, neste excerto da *Sinfonia n. 8*, Villa-Lobos emprega o acorde Tristão de forma similar ao empregado em *Uirapuru*, constituindo em um “objeto sonoro”.



**Figura 13:** Finalização em acorde Tristão no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 18.

### Finalização por motivo Tristão

Outro tipo de finalização inspirada na música wagneriana pode ser relacionado ao contorno melódico presente no arquétipo inicial do *Prelúdio de Tristão e Isolda*, sendo nomeado por Piedade (2017a) como motivo Tristão. De grande importância, este motivo é bastante discutido e empregado comumente em diversas obras (Piedade 2017a, p. 282). Essa melodia é caracterizada por uma sexta menor ascendente, seguida por um cromatismo descendente, conforme ilustra a figura 14.



Figura 14: Motivo Tristão de Richard Wagner.

Este tipo de gesto melódico é recorrente na música villalobiana<sup>21</sup>, sendo geralmente empregado em momentos nos quais há uma sobreposição de procedimentos inspirados no prelúdio wagneriano. Não podemos afirmar que apenas a presença de um intervalo de sexta menor ascendente remeta ao prelúdio wagneriano, pois necessitamos de mais elementos que corroborem essa alusão.

Segundo Piedade (2017b), a alusão ao tema Tristão é baseada no contexto da obra como um todo, sendo pela admiração de Villa-Lobos pela música de Wagner; pela simbologia historicamente construída do prelúdio wagneriano; pela reação aos acordes iniciais desta ópera pela comunidade de musicólogos e compositores; e, sobretudo, pela forma que Villa-Lobos insere essas citações, comprometendo ou contaminando todas as sextas menores ascendentes subsequentes, ocasionando essa analogia ao prelúdio wagneriano (Piedade 2017b, p. 213).

No *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8*, destacamos, anteriormente, alguns elementos que aludem ao *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda*. Contribuindo com essas associações, entre os compassos 2 e 3, observamos o intervalo de sexta menor ascendente, idêntico ao prelúdio wagneriano, ambos iniciados na nota Lá<sup>2</sup>, seguidos pela nota Fá<sup>3</sup>. A terceira nota, o Mi, é substituída por Villa-Lobos pela nota Sol<sup>b</sup>, que mantém a relação cromática, porém de forma ascendente, seguida por um salto descendente de sétima menor, diferente do cromatismo apresentado por Wagner. A figura 15 ilustra o motivo Tristão villalobiano.

<sup>21</sup> A presença do motivo Tristão também foi investigada no primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Vide: Adailton Sergio Pupia, *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras n. 2* de Heitor Villa-Lobos, 2017, UFPR (dissertação de mestrado).



**Figura 15:** Motivo Tristão no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 2 a 5.

O motivo Tristão empregado por Villa-Lobos<sup>22</sup> muito se assemelha ao de Wagner, por sua instabilidade cromática e pela semelhança da proporção das figurações rítmicas. A afinidade do timbre e da textura também auxiliam para essa associação, destacada pela similaridade na apresentação do tema, executado pelas violas sem acompanhamento.

Observamos no *Lento (Assai)* um procedimento de finalização conduzido pelo motivo Tristão no compasso 59, em *ritenuto*, conectando com a coda. A configuração intervalar do motivo Tristão villalobiano deste excerto é composta por uma sexta menor ascendente, terça menor descendente e segunda menor descendente. Mesmo que a relação intervalar não constitua a mesma, notamos o gesto melódico muito similar, especialmente na construção inicial, com o intervalo de sexta menor ascendente e, na construção final, com o intervalo de segunda menor descendente. Outro fator que corrobora para essa analogia está relacionado ao emprego dos timbres similares aos que Wagner utilizou na exposição do tema no *Prelúdio de Tristão e Isolda*, destacando a sonoridade dos violoncelos e do corne inglês. A figura 16 oferece o motivo Tristão empregado por Villa-Lobos na forma de gesto conclusivo.



**Figura 16:** Finalização utilizando o motivo Tristão no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 59 a 60.

O motivo Tristão empregado neste excerto por Villa-Lobos apresenta uma variação rítmica daquele exibido em boa parte do movimento, porém, como

<sup>22</sup> O motivo Tristão villalobiano é reapresentado cinco vezes no *Lento (Assai)*.

observamos, diversas características se mantêm. A figura 17 oferece um comparativo intervalar do motivo Tristão wagneriano e villalobiano.

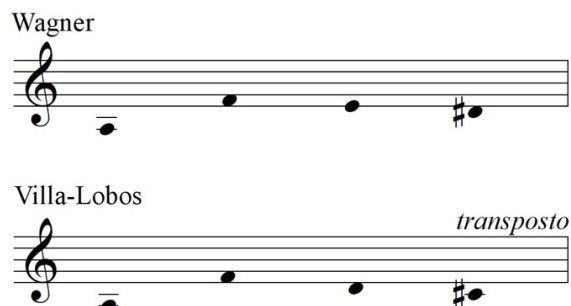


Figura 17: Comparativo do gesto melódico do motivo Tristão de Wagner e de Villa-Lobos.

### Finalização varèsiana

Notamos a recorrência de outro procedimento conclusivo na música de Villa-Lobos, aparentemente inspirado por Edgard Varèse. Segundo Salles (2009), assim como Villa-Lobos, Varèse também possuía interesse pelos atritos harmônicos e, conseqüentemente, pela sua sonoridade resultante (Salles 2009, p. 109). Villa-Lobos e Varèse se conheceram em Paris em 1927 e a amizade persistiu por muitos anos. Jardim (2005) questiona se a amizade e a convivência com Varèse acrescentaram algo à música de Villa-Lobos. O autor aponta o uso de algumas formações camerísticas inusitadas presentes em ambos compositores e estabelece um paralelo com a obra *Intégrales* (1923) de Varèse com os *Choros n. 3* (1925) e *Choros n. 7* (1924) de Villa-Lobos (Jardim 2005, p. 44).

Segundo Salles (2009), a *Intégrales* para onze sopros e percussão apresenta um fechamento seccional caracterizado pela presença de um acorde final, “marcado pelas ressonâncias e pelos sons resultantes de diversas dissonâncias agregadas” (Salles 2009, p. 145). O acorde final de *Intégrales* possui dez notas da escala cromática, deixando de fora apenas as notas Ré e Lá. Salles (2009) nomeia este tipo de finalização como cadência varèsiana, encontrada em diversas obras de Villa-Lobos, como os já mencionados *Choros n. 3* e *Choros n. 7* e nos *Choros n. 8* (1925), *Choros n. 10* (1926), *Noneto* (1923), *Choros Bis* (1928-1929), *Rudepoema* (1932) e no quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n. 8* (1944) (Salles 2009, p. 146). A figura 18 ilustra o acorde final de *Intégrales*.





Figura 18: Acorde final de *Intégrales* de Edgard Varèse. Percussão omitida. Redução (Salles 2009, p. 145).

Em estudos posteriores, Salles (2018) observa a existência do acorde maior varèsiano, recorrente em dois momentos como acorde conclusivo nos movimentos dos dezessete quartetos de cordas villalobianos. Este acorde (FN=5-22) é formado por uma superposição de uma tríade maior com uma tríade menor, disposta meio tom acima (exemplo: Dó maior e Dó# menor). No acorde final de *Intégrales*, constatamos a superposição de dois acordes maiores varèsianos. Podemos extrair o acorde superposto de Mi $\flat$  maior com Mi menor e de Dó maior com Dó# menor, conforme ilustra a figura 19.

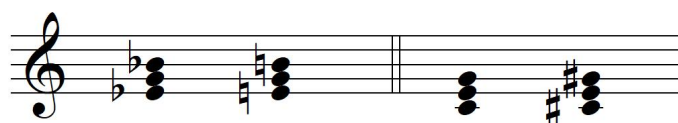


Figura 19: Acorde final de *Intégrales* de Edgard Varèse. Acordes maiores varèsianos. Redução.

Neste estudo, consideramos a finalização varèsiana caracterizada pela agregação de dissonâncias e pelas respectivas ressonâncias geradas, seja por meio de tríades ou tétrades com dissonâncias associadas, policordes, ou *clusters*, não carecendo, necessariamente, da presença do acorde maior varèsiano, sendo empregada por Villa-Lobos de forma muito similar ao procedimento de Varèse.

No segundo compasso do *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8*, Villa-Lobos realizou uma superposição de notas distribuídas em diversos instrumentos e em vários registros. Este acorde é suspenso por meio de uma fermata, gerando assim ressonâncias dos intervalos dissonantes e consonantes executados simultaneamente, conforme ilustra a figura 20.

**Figura 20:** Finalização varèsiana no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 2 e 3.

Neste excerto, podemos investigar três possibilidades de formações harmônicas. Considerando todas as notas apresentadas, temos o acorde FN=6-31. Podemos também considerar este acorde como um acorde de Fá aumentando com a sétima maior, em sua primeira inversão, agregando, posteriormente, as notas Dó e Sol, executadas pelas flautas transversais e celesta. Outra possibilidade de classificação deste acorde consiste na sobreposição dos acordes de Lá maior com sétima menor e Lá menor com sétima menor, ambos com a sexta adicionada. Dentre as três opções mencionadas, esta última aparenta ser a mais assertiva. Neste acorde, a função de dominante é caracterizada pelo pedal na nota Dó# que resolve na nota Ré, assim como no movimento da nota Lá, ou do acorde de Lá maior com sétima menor, que direciona sua resolução para o acorde de Ré menor com sétima menor no compasso 3.

No último movimento, o *Allegro (Justo)*, na seção do *Piu Mosso*, constatamos a presença de um acorde com características conclusivas, similar ao abordado anteriormente. Se considerarmos todas as notas oferecidas na construção deste acorde, obtemos o acorde FN=8-27. É interessante observar a ambiguidade empregada nos acordes villalobianos. A partir das notas exibidas, podemos verificar a possibilidade de construção de diversas tétrades. Se considerarmos a nota Dó como uma apojatura para a nota Ré, as notas restantes do acorde são: Mi, Sol#, Si, Fá, Sib, Ré, e Sol. A título de curiosidade, com essas notas podemos gerar as seguintes tétrades: Mi maior com sétima menor; Mi menor com sétima menor; Mi meio diminuto; Sol maior com sétima menor; Sol menor com sétima menor; Sol suspenso diminuto; e Si bemol maior com sétima menor, construído de forma enarmônica. Lembrando que a nota Dó foi considerada como uma apojatura, não sendo contemplada nessas construções.

Caso ela fosse incluída, as possibilidades de acordes aumentariam consideravelmente. Entretanto, em meio a essas ressonâncias, observamos um movimento cadencial realizado pela nota Ré nas trompas. A nota Ré funciona como uma dominante do tema principal a ser exposto na nota Sol, sobreposta pela tríade de Sol maior oferecida pelos trombones, com a sobreposição de um ostinato em quartas sobrepostas, apresentado pelas madeiras, conforme ilustra a figura 21. Villa-Lobos utilizou este tipo de procedimento de justaposição de consonâncias e dissonâncias a fim de aludir aos movimentos tonais tradicionais, como o arquétipo da cadência perfeita.

The musical score for Figure 21 is divided into two systems. The first system is in 3/4 time and features a 'trompas' part with a melodic line and a 'cordas' part with sustained chords. The second system is in 4/4 time and includes parts for 'trompas e trompete', 'flautas, oboés e clarinetes' (playing a rhythmic ostinato of eighth notes), and 'trombones' (playing sustained chords). A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in the string part.

Figura 21: Finalização varèsiana no *Piu Mosso* do *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 137 a 139.

The musical score for Figure 22 consists of two systems in 4/4 time. Both systems show a 'flautas, oboés e clarinetes' part with a rhythmic pattern and a 'cordas' part with sustained chords. The chords in both systems are complex, featuring multiple sharps and naturals, characteristic of Villa-Lobos's Varèseian style.

Figura 22: Finalizações varèsianas no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 13 e 133.

Nos compassos 13 e 133 do *Allegretto Scherzando*, notamos outro exemplo da justaposição de consonâncias e dissonâncias. Em ambos os casos, a finalização ocorre de forma suspensiva, a fim de realizar a conexão com o tema principal do movimento. O possível acorde empregado por Villa-Lobos neste excerto é o

FN=8-20, que pode ser associado com a sobreposição de alguns tipos de tríades e/ou tétrades, no qual podemos construir, no primeiro tempo do compasso, por exemplo, a tríade de  $Mi^b$  maior sobreposta com a tríade de Ré maior nas madeiras, ou mesmo uma tríade ambígua nos segundos violinos, podendo ser considerada um Mi menor ou um Mi diminuto. Villa-Lobos emprega dois acordes FN=8-20 no compasso, de forma cromática descendente, com a finalidade de reduzir as sonoridades quartais apresentadas nos compassos anteriores. A figura 22 ilustra a ocorrência desta finalização, que é associada ao gesto conclusivo varèsiano, ocorrendo no compasso 13 e transposto, posteriormente, uma terça maior acima no compasso 133.

### Finalização em quartas

Os acordes construídos em intervalos de quartas são abundantemente empregados por Villa-Lobos. Além dos ostinatos em acordes quartais presentes nesta sinfonia, notamos alguns procedimentos conclusivos construídos por essa sobreposição de quartas. No compasso 144 do primeiro movimento, o *Andante*, este procedimento conclusivo em quartas pode ser investigado na conexão do *Piu Mosso* com o *A Tempo 1<sup>o</sup>*. Construído de forma descendente por graus conjuntos, essa melodia paralela em quartas superpostas é apresentada em forma de modelo e sequência a partir do compasso 141, possuindo uma sobreposição de um movimento melódico ascendente, executado pelos instrumentos graves, caracterizando uma reflexão horizontal<sup>23</sup>. Apesar deste paralelismo quartal, um movimento diatônico conecta as duas seções. A última nota executada na escala ascendente de graus conjuntos é a nota Mi, dominante da nota Lá, presente no início do tema em sua terceira transformação. Uma nota pedal em Mi também é apresentada a partir do compasso 141 pelas trompas, reforçando essa função de dominante. A figura 23 elucida este excerto.

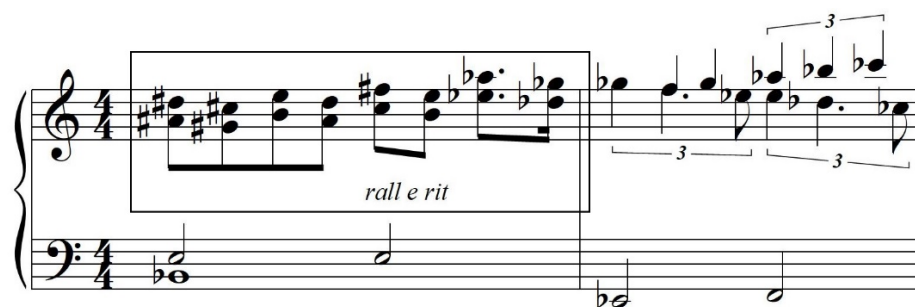
---

<sup>23</sup> Este tipo de simetria consiste na reflexão dos movimentos da voz superior na voz inferior, realizando movimentos contrários nas vozes.



**Figura 23:** Finalização melódica em quartas no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 144 e 145.

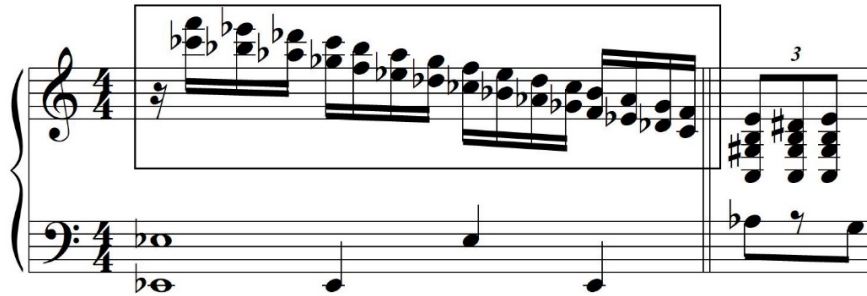
No *Allegro (Justo)*, investigamos procedimentos similares ao empregado no primeiro movimento. No compasso 66, o movimento em quartas justas realizado pelos primeiros e segundos violinos, violas e trompas é sobreposto pelo pedal em Mi, executado pelos violoncelos, contrabaixos e fagotes e pelo rufo dos tímpanos de forma crescente na nota Si $\flat$ , sendo um movimento de dominante a ser repousado na nota Mi $\flat$  do compasso 67, no início do tema de finalização da exposição. A figura 24 ilustra esse excerto.



**Figura 24:** Finalização melódica em quartas no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 66 e 67.

Outro gesto conclusivo em quartas ocorre no compasso 74, conectando com a seção do *Piu Mosso*. Um movimento paralelo de quartas descendentes é oferecido pelas flautas, oboés, harpas, piano e celesta, sendo sobreposto pela notal pedal de Mi $\flat$ . Neste excerto também fica evidente a sobreposição de concepções cadenciais diatônicas desenvolvidas simultaneamente aos intervalos superpostos em quartas. A escala descendente pode ser interpretada como a escala de Mi $\flat$  menor natural. O pedal em Mi $\flat$ , ao que tudo indica, realiza um

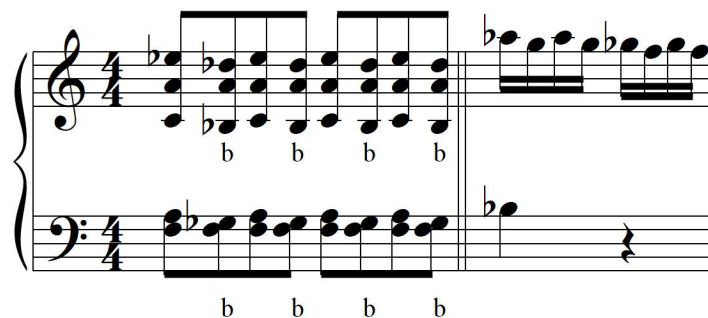
movimento harmônico de dominante e tônica, em que esse  $Mi\flat$  é resolvido no compasso seguinte, na nota de  $Lá\flat$ , conforme oferece a figura 25.



**Figura 25:** Finalização melódica em quartas no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 74 e 75.

### Finalização diatônica

Um gesto tonal dissimulado também é observado no compasso 170 do quarto movimento, o *Allegro (Justo)*, na conexão com a seção do *Allegro Molto Animato*. O acorde de Fá maior com sétima menor é apresentando nas cordas e trompas, oferecendo bordaduras inferiores nas notas  $Mi\flat$ ,  $Dó$  e  $Lá$ . Este acorde de dominante é resolvido no compasso 171, na nota  $Si\flat$  executada pelos violoncelos e contrabaixos, caracterizando assim uma finalização com concepções diatônicas, conforme a figura 26 apresenta.



**Figura 26:** Finalização diatônica no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 170 e 171.

### Finalização cromática

O *Lento (Assai)*, segundo movimento da *Sinfonia n. 8*, é caracterizado pela alusão à música wagneriana e conseqüentemente ao cromatismo. No compasso 10, uma finalização cromática conecta o encerramento da exposição do primeiro

tema para a reapresentação deste mesmo tema. Notamos, no compasso 9, o movimento cromático do acorde de Ré menor para o acorde de Mi $\flat$  menor. A nota D $\flat$  da melodia é tratada como uma apojatura que resolve no segundo tempo do compasso 10, na nota de Si $\flat$ . O movimento cromático da harmonia conecta o fim da frase com a nova exposição do tema, retornando ao acorde de Ré menor, agora com a sétima menor, transformado, posteriormente, em um acorde de Ré diminuto. A nota Si é considerada enarmônica a nota D $\flat$ , caracterizando assim o acorde de Ré diminuto. A figura 27 ilustra esse excerto.

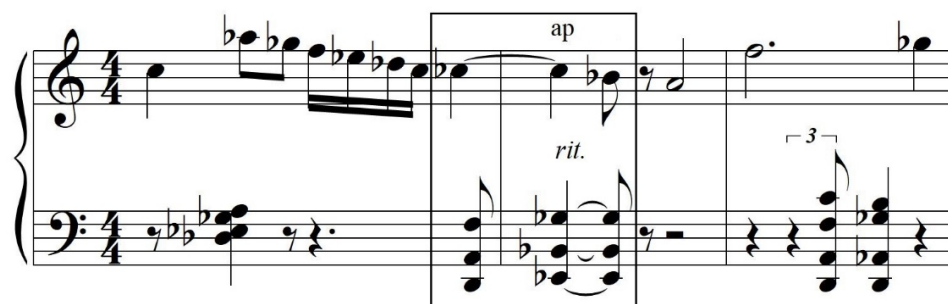


Figura 27: Finalização cromática no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 9 a 11.

Outro exemplo peculiar de finalização cromática também ocorre neste movimento. Segundo Dudeque (2008), o emprego da tonalidade tradicional villalobiana é caracterizado, basicamente, por duas formas: seja por conceitos advindos da tonalidade moderna, observada no ciclo dos *Choros*, ou pela referência direta à música tonal e, conseqüentemente, à música de Bach. Em muitos momentos das *Bachianas Brasileiras*, progressões em seqüências de quintas são recorrentes, aludindo ao procedimento típico bachiano. O autor ainda menciona outro ponto de similaridade da música bachiana com a música villalobiana, que está relacionado às texturas contrapontísticas e aos procedimentos rítmicos, ilustrados pelo autor na *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Brasileiras n. 5* (1938), que muito se assemelha ao contraponto tradicional bachiano (Dudeque 2008, p. 150). Tal alusão aos procedimentos bachianos pode ser investigada nos momentos finais do segundo movimento da *Sinfonia n. 8*, podendo estar relacionado com uma autocitação ou reaproveitamento de material advindo da *Ária (Cantilena)*, da *Bachianas Brasileiras n. 5*<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Essa autocitação é investigada na tese *Intertextualidade na Sinfonia n. 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos* (Pupia 2021, p. 128).

Nos compassos 58 e 59 do *Lento (Assai)*, Villa-Lobos ofereceu um gesto conclusivo inspirado na textura contrapontística bachiana e, possivelmente, referindo-se à sua própria obra. Este excerto é executado pelos contrabaixos em pizzicatos e pelos fagotes. No encerramento deste contraponto, notamos um movimento realizado por graus conjuntos da nota Sol $\flat$  para a nota Lá, que é apresentada pelo corne inglês e pelo clarinete. Este excerto é bastante curioso, pois sobrepõe duas ambientações distintas. Uma delas está baseada na possível alusão à música bachiana, demonstrada pela possível referência textural contrapontística da *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Brasileiras n. 5*. A outra ambientação advém da música wagneriana, presente em boa parte desse movimento, por meio da finalização em motivo Tristão, já mencionada, e pelo cromatismo. Como se trata da conexão de duas estéticas distintas, inicialmente caracterizada pela música bachiana e, posteriormente, pelo retorno das sonoridades wagnerianas, atribuímos a este tipo de gesto conclusivo um caráter cromático. A figura 28 ilustra esse excerto específico, ocorrente nos compassos 58 e 59, onde a nota Sol $\flat$  dos contrabaixos e fagotes se direciona para a nota Lá do corne inglês, violas e violoncelos, em um intervalo de segunda aumentada e a nota Si $\flat$ , pertencente ao motivo Tristão, repousa cromaticamente na nota Lá.

**Figura 28:** Finalização cromática no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 58 e 59.

## Conclusão

É de consenso que, posteriormente à primeira visita aos Estados Unidos, Villa-Lobos passou a compor essencialmente de acordo com as formas tradicionais, fazendo concessões ao público americano e às orquestras americanas. O compositor estava ciente da carga histórica que o arquétipo da



sinfonia oferecia e, da mesma forma, estava ciente da valorização da música brasileira como material para composição de uma música original e que, conforme fosse adaptada e combinada com certas referências da música tradicional de concerto, supostamente poderia ser compreendida por todos os povos, podendo obter uma excelência universal.

Conforme discutimos, os gestos conclusivos empregados por Villa-Lobos aludem ao arquétipo cadencial tonal, à ideia de tensão e repouso, sendo uma concepção musical universal. Contudo, estes movimentos cadenciais são manipulados de forma bastante particular pelo compositor, muitas vezes inspirados nos procedimentos criativos de compositores precursores e contemporâneos. Endossando Fernandez (1945), Villa-Lobos foi um músico que estudou muito e acompanhou o desenvolvimento da música contemporânea, oferecendo sua própria contribuição, com soluções que, longe de serem meros acasos, são frutos de longas e pacientes observações (Fernandez 1945, p. 283-284).

Para concluir, buscamos em nossas investigações uma compreensão detalhada do processo cadencial utilizado por Villa-Lobos na *Sinfonia n. 8*, observando a coerência e a simetria harmônica adotada pelo compositor, apontando certas preferências de alguns recursos. A multiplicidade de influências e de releituras nesta oitava sinfonia é ampla e pode se alterar de acordo com o *background* do analista. Estas hipóteses levantadas, podem ser refutadas ou aprofundadas por colegas pesquisadores.

A tabela 2 ilustra os dez tipos de finalizações investigadas na *Sinfonia n. 8* e suas recorrências.

<i>Tipo</i>	<i>Quantidade</i>
Oitavas (mônadas)	4
Díades	2
Pentatônico	2
Wagneriana	1
Acorde Tristão	1
Motivo Tristão	1
Varèsiana	4
Quartais	3
Diatônica	1
Cromática	2

**Tabela 2:** Tipos de finalizações ocorrentes na *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

## Referências

1. Bloom, Harold. 1995. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
2. Brodbeck, David. 2017. *Brahms: Sinfonia n. 1*. Tradução: Alberto Cunha. São Paulo: Edusp.
3. Chailley, Jacques. 1962. Notes sur Tristan et Isolde (II Etude harmonique). *L'éducation musicale*, n. 88, p. 8-9.
4. Coelho de Souza, Rodolfo. 2017. O concerto para violão e a contribuição do pentatonismo na formação do estilo neoclássico de Villa-Lobos. In: Paulo de Tarso Salles e Norton Dudeque (orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, p. 391-417.
5. Corrêa, Antenor Ferreira. 2012. Estendendo o conceito de cadência para o repertório pós-tonal. *Per Musi*, n. 26, p. 31-46.
6. Duarte, Roberto. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. Edição trilingue. São Paulo: Algor, 2009.
7. Dudeque, Norton Eloy. 2008. Revisitando a "Ária (Cantilena)" da Bachianas Brasileiras n. 5 (1938) de Villa-Lobos. *Música em perspectiva*, vol. 1, n. 2, p. 131-157.
8. \_\_\_\_\_. 2016. Prométhée, Op. 21 de Leopoldo Miguez: considerações sobre o poema sinfônico, seu programa e a forma sonata. *Revista Opus*, vol. 22, n. 1, p. 9-34.
9. Farwell, Arthur. 1939. Nationalism in Music. In: Oscar Thompson, ed., *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. New York: Dodd Mead & Co., p. 1234-1239.
10. Fernandez, Oscar L. 1946. A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira. *Boletim Latino Americano de Música*, vol. 6, p. 283-300.
11. Forte, Allen. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
12. Guérios, Paulo Renato. 2009. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor.
13. Hess, Carol A. 2013. *Representing the good neighbor: music, difference, and the Pan American dream*. New York: Oxford University Press.
14. Jardim, Gil. 2005. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira.

15. Kostka, Stefan M. 2006. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 3 ed. New Jersey: Prentice Hall.
16. Museu Villa-Lobos. 2009. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MinC; IBRAM; Museu Villa-Lobos, 2009.
17. Nattiez, Jean-Jacques. 1984. Verbete “Harmonia”. *Enciclopédia Einaudi* (v. 3). Lisboa: Imprensa Nacional, p. 245-271.
18. Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. 2017a. Uma análise do prelúdio da Bachianas Brasileiras no 2 sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade. In: Paulo de Tarso Salles e Norton Dudeque (orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, p. 273-289.
19. \_\_\_\_\_. 2017b. Planejamento Composicional como Narrativa? Uma Reflexão sobre Tópicas, Narratividade e Composição Musical a partir do Prelúdio da Bachianas No. 2 de Heitor Villa-Lobos. In: Ilza Nogueira e Guilherme Barros (eds.) *Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática*. Salvador: UFBA, p. 207-219.
20. Pupia, Adailton Sergio. 2017. *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras n. 2 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
21. \_\_\_\_\_. 2021. *Intertextualidade na Sinfonia n. 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos*. Tese de doutorado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
22. Rodrigues, Pedro Henrique Belchior. 2019. *O Maestro do Mundo: Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e a diplomacia cultural brasileira*. Tese de doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
23. Salles, Paulo de Tarso. 2004. O acorde de Tristão em Villa-Lobos. *Fórum do Centro de Linguagem Musical* (v.1). São Paulo, p. 1-6.
24. \_\_\_\_\_. 2009. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp.
25. \_\_\_\_\_. 2018. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp.
26. \_\_\_\_\_. 2020. Uma narrativa musical do ‘estado da alma’ do compositor: a Sinfonia nº 2 de Villa-Lobos. *Debates UNIRIO*, n. 24, p. 27-73.
27. Schoenberg, Arnold. 1911. *Harmonielehre*. Leipzig: Universal-edition.
28. \_\_\_\_\_. 1948. *Structural Functions of Harmony*. New York: Norton.
29. Symphony N. 8. 2017. Intérprete: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Compositor: Heitor Villa-Lobos. Alemanha: Naxos.

30. Varèse, Edgard. 1926. *Intégrales*. Partitura. New York: G. Ricordi & Co.
31. Villa-Lobos, Heitor. 1948. *Bachianas Brasileiras n. 4*. Partitura. New York: Consolidated Music Publishers.
32. \_\_\_\_\_. 1950. *Sinfonia n. 8*. Partitura (manuscrito). Rio de Janeiro: s.n.
33. \_\_\_\_\_. 2020. *Bachianas Brasileiras n. 5*. Partitura. Edição de Daniel Balparda de Carvalho.
34. Wagner, Richard. 1860. *Tristan und Isolde*. Partitura. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

## Schubert's Experiments with Processual Form

### *Experimentos de Schubert com a Forma Processual*

**Gabriel I. Venegas Carro**

*Universidad de Costa Rica*

**Abstract:** This article assesses, from a process-oriented analytical perspective, the role of formal reinterpretation in Schubert's music. The article builds on the work of Janet Schmalfeldt (in turn inspired by the analytical and philosophical processual approaches to form of Theodor W. Adorno and Carl Dahlhaus). It also draws on the form-functional approach of William Caplin, and the dialogical formal perspective of James Hepokoski and Warren Darcy. The article's first part considers some typical structural features of form-functional transformations and presents a threefold categorization of them: intrathematic (e.g., continuation  $\Rightarrow$  cadential), interthematic (e.g., introduction  $\Rightarrow$  P-theme), and multilevel transformations (e.g., transition  $\Rightarrow$  contrasting middle). In addition to providing examples drawn from Schubert's works for piano that illustrate these three types of form-functional transformations (D. 899 no. 3, D. 566/I), the second part of the article discusses instances of theme-type (D. 784/I) and exposition-space-and-type (D. 935/I) transformations and form-functional intertextuality (D. 958/I) between Schubert's and Beethoven's works. The article concludes with a detailed consideration of the Piano Sonata in B-flat, D.960/I, addressing aspects of large-scale formal implications related to a particular formal strategy in Schubert's ternary P-themes: the "double-conversion effect," a process of form-functional transformation that features the reinterpretation of formal functions not once but twice in a self-contained formal zone.

**Keywords:** processual form, formal reinterpretation, formal function, Schubert's piano music, Schubert's form, Beethoven-Schubert intertextuality.



Peut-être qu'un jour, en pensant précisément à cette heure-ci, à cette heure morne où j'attends, le dos rond, qu'il soit temps de monter dans le train, peut-être que je sentirais mon cœur battre plus vite et que je me dirais: « C'est ce jour-là, à cette heure-là que tout a commencé. » Et j'arriverais—au passé, rien qu'au passé—à m'accepter.

—Jean-Paul Sartre, *La Nausée*

La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta—simultáneamente—por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan.

—Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*

## Introduction

### Form and Temporality: Linear Form vs. Processual Form

A defining feature of music is that it extends in time and is thus perceived linearly by those who listen to it. Musical forms therefore might be understood as linear forms. However, notwithstanding the indisputable validity of this claim, the linear experience of musical forms does not entail an inevitable sense of process. As Carl Dahlhaus (1991) notes,

The fact that music extends in time is not a sufficient reason to speak of music as emphatically processual. . . . It is only possible to speak meaningfully of a process, as opposed to a mere course of events, when the temporal quality of the music—the succession of things one after another—does not constitute a resistance against which the form asserts itself but, quite the reverse, composes the substance of the form, so that the components appear to proceed from one another, and a “logical,” rather than an architectural, principle predominates (p. 166).

It is important, then, to distinguish between the concepts of *linear* and *processual form*. While the former refers to the general fact that the very nature of music imposes on its listeners a temporal experience, the latter points to the possibility of experiencing the form's linearity as a process in which the course of events is not merely an outcome of music's temporal nature but its very content. Thus, to approach musical form as a process entails a

reconceptualization of the relation between temporality and musical form: a move from the idea of form as something unfolded in time but not conceived in it, to the idea of form as a dynamic state in which the form, rather than merely being, is in the process of coming into existence.

The processual nature of form is more evident in some pieces than in others, and the analytic value of conceiving form as a process therefore varies according to the situation. The idea of form as a process, however, has proved to be especially germane to the music of nineteenth-century composers and their particular fondness for novel formal effects based on a processual experience of form.

The North American scholar Janet Schmalfeldt, more than any other theorist in recent years, has worked extensively on applying the idea of form as a process to Romantic music.<sup>1</sup> Her work, inspired by the analytical and philosophical approaches to form of Adorno and Dahlhaus, develops a long-standing interpretative tradition centered on the music of Beethoven, whose forms (especially from 1802 onward) are viewed as the result of a dialectical process within which the Hegelian concept of *becoming* plays a central role.<sup>2</sup>

At the core of these authors' perspective on form we find what can be called its seminal idea: the concept of formal reinterpretation. As defined by Schmalfeldt (2011), formal reinterpretation refers to "the special case whereby the formal function initially suggested by a musical idea, phrase, or section invites retrospective reinterpretation within the larger formal context" (p. 3).<sup>3</sup> One classic example of this situation occurs when what we perceive as expressing a continuation function turns out to be, retrospectively, a cadential function. An instance of this is found in Schubert's *Impromptu* in G-flat, D. 899

---

<sup>1</sup> See, e.g., *In the Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music* (Schmalfeldt 2011).

<sup>2</sup> See Adorno (1998); Dahlhaus (1989), especially p. 13–15; and Dahlhaus (1991), especially p. 113–20 and 166–80. For an overview of Hegel's thought and its role within Adorno's work on Beethoven, see Spitzer (2006, p. 44–53). Additional sources of theoretical inspiration acknowledged by Schmalfeldt are David Lewin's work on musical phenomenology (Lewin 2006, p. 53–108) and Anthony Newcomb's process-oriented work on the music of Richard Wagner (Newcomb 1983, p. 227–45). For a full description of how the work of Dahlhaus, Adorno, Lewin, and Newcomb fits into Schmalfeldt's investigation, see Schmalfeldt (2011, p. 3–21).

<sup>3</sup> On the concept of formal function, see Caplin (2009, p. 21–40).

no. 3, mm. 13–16. There, after having heard a presentation phrase in mm. 9–12 (two-measure basic idea + sequential repetition) we most likely expect m. 13 to be the beginning of a continuation phrase. That expectation is realized by three measures of one-bar fragmentations (recalling the melodic contour of m. 3) plus one measure of tonic resolution. However, the harmonic progression in these four measures (IV–V<sup>4</sup>–I<sup>6</sup>–IV<sup>5-6</sup>–V<sup>6</sup><sub>4-7</sub>–I) retrospectively invites us to hear the whole phrase (mm. 13–16), the process of fragmentation notwithstanding, as unfolding within an expanded cadential progression, and thus expressing a cadential function.

Schmalfeldt, with the goal of refining her—and others'—analytical observations on formal reinterpretation, has borrowed from symbolic logic the double-lined arrow ( $\Rightarrow$ ), which, when used in a musical context, stands for "becomes."<sup>4</sup> Accordingly, for example, the above-mentioned Schubert example of a continuation function retrospectively reinterpreted as a cadential function would be represented, after Schmalfeldt's practice, as an instance of "continuation  $\Rightarrow$  cadential." Crucial here—and indicating the greatest indebtedness to Hegel's thought—is the fact that the analytical expression "continuation  $\Rightarrow$  cadential" does not stand as a synoptic representation in which "cadential" is finally favored over "continuation." Quite the opposite: As Schmalfeldt (2011) explains, "the expression in its entirety serves to represent the formal function, and its central element—the 'becoming' sign—stands for the central idea to be conveyed" (p. 12). Elsewhere, "understood as an express reference to Hegelian thought, the term 'becoming' strives to accentuate the process, rather than the result" (Schmalfeldt 2011, p. 50). Furthermore,

At the moment when one grasps that becoming has united a concept and its opposite, or negative, then all three elements—the one-sided concept, its opposite, and becoming itself—vanish. And what has become is a new moment—a stage, a synthesis—in which the original concept and its opposite are no longer fixed and separate, but rather identical determinations, in the sense that the one cannot be thought, or posited, outside the context of the other" (Schmalfeldt 2011, p. 10).

---

<sup>4</sup> As Caplin (1998) writes, "in other contexts the symbol [ $\Rightarrow$ ] indicates retrospective reinterpretation of harmony, tonality, and cadence" (p. 265 n. 46).



Thus, Schmalfeldt proposes thinking of expressions comprising the notion of “becoming” (or its symbolic representation) as a dialectic synthesis in which the result is the process, which rather than canceling the conflict, preserves it in our memory.

### **Formal Reinterpretation in Schubert’s Works for Solo Piano**

As is widely recognized, Schubert’s music is as rich in highly dramatic effects as it is in hermeneutic challenges. In his music, unexpected twists—both formal and tonal—join forces to produce many unusual formal procedures from which arise analytical complications. Many of these characteristic aspects of his music—e.g., his penchant for “three-key” expositions and third-related modulations—have been extensively discussed in the theoretical literature. Nevertheless, there are still many other features of his music that need further exploration if a better and more comprehensive picture of his compositional technique is to be attained.

Considering the richness of Schubert’s music in form-functional twists (no doubt partly due to the influence of Beethoven), the role of formal reinterpretation in his music might be placed among these still under-explored Schubertian fields of study. Hence, the intent of the present study is to assess Schubert’s formal procedures from a process-oriented analytical perspective in order to reveal the crucial relation between form and process that resides at the core of his music. Besides developing on the work of Schmalfeldt, this study also draws on the form-functional approach of Arnold Schoenberg, Erwin Ratz, and William Caplin;<sup>5</sup> and the dialogical formal perspective of James Hepokoski and Warren Darcy.<sup>6</sup> For practical reasons, the scope of the present work has been restricted to selected examples from Schubert’s music for solo piano. These pieces exemplify a great diversity of formal procedures and thus make for a pertinent case study.

---

<sup>5</sup> See Schoenberg (1967); Ratz (1973); and Caplin (1998).

<sup>6</sup> See Hepokoski and Darcy (2006). My analyses adopt the analytical terminology and formal abbreviations of Hepokoski and Darcy’s Sonata Theory. For a summary of these, see Hepokoski and Darcy (2006, p. xxv–xxviii).

## Part I: Structural Categories of Form-Functional Transformations

In order to gain a richer appreciation of the compositional subtleties that formal reinterpretation involves, we might start by considering some typical structural features of form-functional transformations.

### (A) Intrathematic Transformations

Continuation $\Rightarrow$ cadential	Sonata in E, D. 157/I (mm. 52–55) Impromptu in G-flat, D. 899/3 (mm. 13–16)
Codettas $\Rightarrow$ presentation	Sonata in C, D. 279/I (mm. 32–35) Sonata in E-flat, D. 568/IV (mm. 19–22) Sonata in A, D. 959/I (mm. 22–26)
Consequent $\Rightarrow$ antecedent	Sonata in e, D. 566/I (mm. 1–6)
Consequent $\Rightarrow$ second antecedent	Sonata in a, D. 845/I (mm. 5–10) Sonata in A, D. 959/I (mm. 60–64)
Small-ternary reprise $\Rightarrow$ consequent	Sonata in a, D. 784/I (mm. 26–46)
Small-ternary exposition and contrasting middle complex $\Rightarrow$ antecedent	Sonata in a, D. 784/I (mm. 1–25)

### (B) Interthematic Transformations

P-theme restatement $\Rightarrow$ TR	Sonata in E, D. 157/I (mm. 23–47)
Introduction $\Rightarrow$ P-theme	Sonata in a, D. 845/I (mm. 1–26) Impromptu in f, D. 935/3 (mm. 1–13) Sonata in c, D. 958/I (mm. 1–21)
P-theme $\Rightarrow$ TR	Sonata in e, D. 566/I (mm. 1–17) Sonata in a, D. 845/I (mm. 26–39) Sonata in c, D. 958/I (mm. 21–39)
Introduction/P-theme complex $\Rightarrow$ TR	Sonata in c, D. 958/I (mm. 160–188)

### (C) Multilevel Transformations

P-theme closing section $\Rightarrow$ TR	Sonata in C, D. 279/I (mm. 32–44) Sonata in E-flat, D. 568/IV (mm. 19–24) Sonata in A, D. 959/I (mm. 22–54)
P-theme consequent $\Rightarrow$ TR	Sonata in e, D. 566/I (mm. 7–17)
TR $\Rightarrow$ contrasting middle	Sonata in G, D. 894/I (mm. 10–16) Sonata in B-flat, D. 960/I (mm. 21–35)
P-theme reprise $\Rightarrow$ TR	Sonata in G, D. 894/I (mm. 17–26) Sonata in B-flat, D. 960/I (mm. 36–48)

**Table 1:** Examples of Form-Functional Transformations in Schubert's Works for Piano Solo

One way of conceiving form-functional transformations is to distinguish them according to the form-functional level(s) involved. Following this criterion, it is possible to establish the three broad structural categories shown in Table 1:

intrathematic, interthematic, and multilevel transformations.<sup>7</sup> In the first category—intrathematic transformations—formal reinterpretation takes place at the level of the theme type. The *locus classicus* of this type of form-functional transformation is the above-mentioned continuation  $\Rightarrow$  cadential, where, as Caplin (1998) notes, “a continuation phrase (following, as it does, a presentation [phrase]) is understood retrospectively to be a cadential phrase based on an expanded cadential progression, a phrase that nevertheless contains continuational characteristics” (p. 47). The second category, interthematic transformations, comprises formal functions that operate at a higher level of formal syntax. The *loci classici* within this category are introduction  $\Rightarrow$  primary theme (P) and P-theme  $\Rightarrow$  transition (TR). Finally, in the third category, multilevel transformations, formal reinterpretation involves moving across intrathematic *and* interthematic levels, meaning that an intrathematic function becomes ( $\Rightarrow$ ) an interthematic one or vice versa. Examples of this more complex situation include P-theme’s closing section  $\Rightarrow$  TR, TR  $\Rightarrow$  contrasting middle, and P-theme’s reprise  $\Rightarrow$  TR.

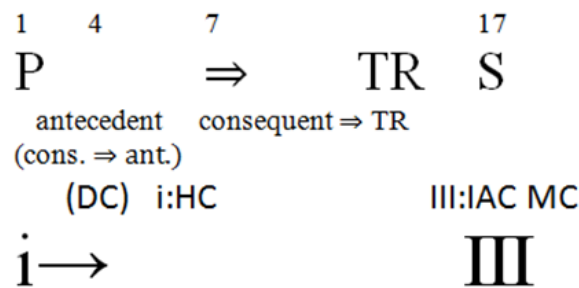
We may illustrate the three categories of form-functional transformations with a short passage (mm. 1–17) from the first movement of Schubert’s Piano Sonata in e, D. 566. This excerpt represents a simple yet paradigmatic example of a processual technique resulting from the merging of P and TR spaces. Here the P-theme begins with an antecedent phrase with a repeated contrasting idea (c.i.)—the first time ending with a deceptive cadence (DC) in m. 4, the second time with the normative half cadence in m. 6. At this point Schubert is already playing with our formal expectations: From a phenomenological standpoint, the DC of m. 4 is more than just a V–VI harmonic articulation; it is the denial of a prospective PAC. The form-functional process of mm. 1–6 is therefore better understood as that of a phrase in which the first beat of m. 4—despite the unusual absence of a preceding antecedent phrase—prompts the anticipation of a consequent phrase (i.e., basic idea + contrasting idea ending with an authentic cadence), the third beat of m. 4 denies such a perception, and mm. 5–6 suggest and confirm a larger antecedent function (i.e., basic idea + contrasting idea

---

<sup>7</sup> On intrathematic and interthematic functions, see Caplin (1998, p. 255).

ending with a half cadence).<sup>8</sup> Mm. 1–6 thus exemplify well the first category of form-functional transformation (intrathematic transformation), in this case in the form of consequent  $\Rightarrow$  antecedent.<sup>9</sup>

Moving forward, in mm. 7–17 the anticipated large consequent phrase, instead of producing a i:PAC, changes direction and ends on a III:IAC. This functions by default as the exposition's medial caesura (MC). This de facto MC does two things: it triggers the S-theme and retrospectively reinterprets the consequent phrase of the P as TR. Thus, in the context of mm. 1–17 we perceive the interthematic transformation  $P \Rightarrow TR$ ; in a more local context, mm. 7–17, we get the multilevel transformation consequent  $\Rightarrow TR$ ; and at a still lower level (mm. 1–6) the intrathematic transformation consequent  $\Rightarrow$  antecedent. Figure 1 gives a summary of the formal process in this excerpt.



**Figure 1:** Schubert, Piano Sonata in e, D. 566/I (Exposition, mm. 1–17).

## Part II: Three Processual Excursions

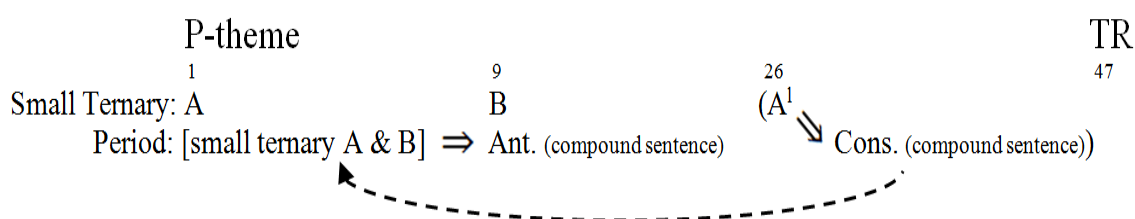
Having outlined a basic theoretical framework, we will now consider three larger examples from Schubert's piano works that feature conspicuous processes of formal reinterpretation.

<sup>8</sup> In a private exchange, Professor Schmalfeldt pointed out to me a fact that strengthens the above-proposed processual interpretation of mm. 1–6: a DC is so frequently (and soon thereafter) followed by a "corrective" PAC that Schubert's HC at m. 6 really does break from tradition and thwart expectations.

<sup>9</sup> Similar ideas are found in Lewin (2005, p.56–59) in connection with a hypothetical example.

### Piano Sonata in a, D. 784/I

The P-theme of Schubert’s Piano Sonata in a, D. 784/I represents a special situation in which the listener experiences a theme-type transformation. The movement starts with the suggestion of a ternary P-theme: exposition (A), mm. 1–8 (c. b. i. + consequent); contrasting middle (B), mm. 9–21 (thematic introduction + c. b. i. + consequent); retransition (RT), mm. 22–25; and reprise (A’) beginning at m. 26. However, as the reprise progresses one comes to realize that this section is not functioning as expected: mm. 30–33, instead of functioning as a consequent phrase, become a sequential repetition of mm. 26–29 (consequent  $\Rightarrow$  c. b. i.); moreover, the contrasting middle section (mm. 9–21) is brought back (transposed) in mm. 34–46, but now, within the new context, functioning as a continuation phrase—one that ends with a i:PAC. This turn of events makes us reinterpret, retrospectively, mm. 26–46 as the second part of a large-scale period (A’  $\Rightarrow$  consequent). Consequently, mm. 1–25 in retrospect become (see the backward single arrow in Figure 2) the first part of this large-scale period (A-B complex  $\Rightarrow$  antecedent). Thus, in the larger context, what first was perceived as a ternary P-theme is retrospectively reinterpreted as a periodic structure in which both antecedent and consequent comprise compound sentences. Figure 2 attempts to capture the main processual features of this example.



**Figure 2:** Schubert, Piano Sonata in a, D. 784/I (Exposition’s P-Theme).

### Impromptu in f, D. 935/I

In the Impromptu in f, D. 935 no.1, Schubert invites the listener to take part in a game of exposition-type reinterpretations. The movement starts with a

13-measure period that functions as the P-theme.<sup>10</sup> Following this, the increased rhythmic activity in mm. 13ff marks the launching of a transition whose behavior is far from simple: beginning at m. 17, what we first thought would be a repetition of mm. 13–17 veers away from tonic and indeed confirms the key of A-flat (III). The production of a III:PAC in m. 21 suggests, at first, that a two-part exposition is in progress and we have just reached a third-level default MC. This perception is nonetheless immediately called into question in mm. 21–30. Here, instead of finding a generic S-theme following the MC, one is confronted with a varied (and expanded) sentential version of mm. 17–21 that eventually arrives, once again, at a III:PAC in m. 30.<sup>11</sup> The cadential reiteration has the effect of declining the earlier MC in m. 21 and, as a consequence, retrospectively interpreting it as an “early” EEC within what Hepokoski and Darcy (2006, p. 60–63) identify as the second continuous-exposition subtype (in which an early PAC in the new key is followed by reiterations—often varied—of the cadence). The module in mm. 30ff starts as another varied cadential reiteration. This time, however, the module takes an unexpected turn when, after an energy-gaining process, the music locks onto a V in b-flat (iv) in mm. 38ff. This event might seem to open up a last-minute chance to produce an MC, and therefore reinterpret the exposition as two-part (continuous exp. ⇒ two-part exp.). However, a iv:HC MC is far too counter-generic to be plausible. As a result, beginning in m. 39, a de-energizing process (dynamic drop from *ff* to *pp*) eventually leads to a blocked MC in m. 44.<sup>12</sup> There, the dominant lock on F is reinterpreted as upper neighbor

<sup>10</sup> It is worth pointing out that this P-theme projects the sense—mainly due to its free, declamatory style—of being not yet the beginning of a sonata process (i.e., the P-theme proper), and thus it might be at first considered an introduction (see, e.g., Navia 2019, p. 221). However, it is important to remember that introductions are rarely constructed as tight-knit themes (e.g., a period). As a result, one might expect that, once the beginning of the consequent (m. 7) is heard, an informed listener would sense that an apparent introduction is becoming the P-theme.

<sup>11</sup> Alternatively one might hear mm. 21–30 as a continuation phrase following a compound presentation (mm. 13–21).

<sup>12</sup> As Hepokoski and Darcy (2006) explain, “occasionally one comes across MC-effects that are distortions or significant reworkings of normative practice. . . . One of the most common of these deformations. . . is the blocked medial caesura. In these cases the energetic TR proceeds normatively and perhaps even provides a clear structural-dominant lock. . . . Shortly before the expected articulation of the MC chord, however, the forte music seems to run into a dynamic blockage. Thus the drive to the normal MC completion is prematurely shattered in mid-phrase” (p. 47).

to V-of-III. The C-rhetoric that follows in mm. 45–66 confirms that we are far beyond the point of attaining a proper MC; consequently, the potential for S-space is retrospectively lost, and thus the III:IAC at m. 45 is heard as the “real” EEC.<sup>13</sup> This last event reinterprets the two-part exposition suggested by mm. 38ff as a continuous exposition (the third and final instance of an exposition-type transformation in this exposition). Figure 3 represents the process of form-functional and exposition-type transformations in this example.

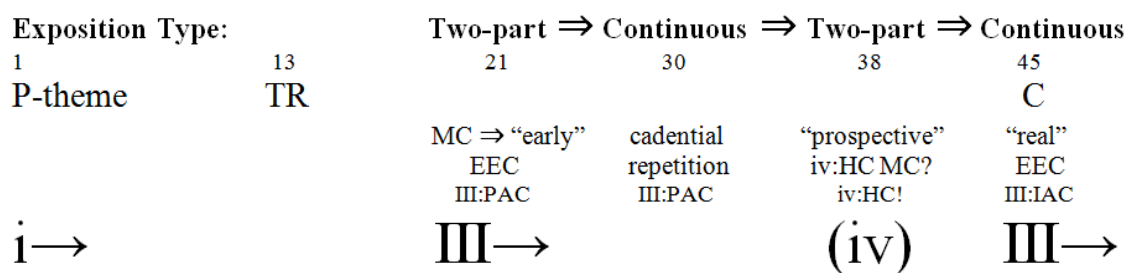


Figure 3: Schubert, Impromptu in f, D. 935/I (Exposition).

Worth noting is the processual mark of this movement’s form as a whole: After the unrepeated exposition (mm. 1–68) there is a 44-measure rounded-binary episode (mm. 69–111) in the minor submediant followed by a four-measure retransition (mm. 111–114) and a full recapitulation (mm. 115–181). Up to this point, an informed listener would most likely interpret the form deployed in mm. 1–181 in dialogue with the formal expectations of type-3 sonatas in which a slow movement episode substitutes for the customary developmental space.<sup>14</sup> However, the passage in mm. 182–225, a de facto recapitulation of the interpolated episode, triggers the retrospective reinterpretation of the movement’s form: what has been first thought to be a type-3 sonata becomes a highly unusual grand parallel binary structure in which Part II as a whole (mm. 115–225) functions as a tonally and thematically successful recapitulation of Part I (mm. 1–68), thus forcing a dramatic temporal reassessment of the first episode—which first projects the sense of being in the middle portion of a three-part design but then becomes the end of the first half of a two-part design.

<sup>13</sup> For an alternative interpretation of mm. 38–45, see Navia (2019, p. 222).

<sup>14</sup> On such a substitution strategy, see Hepokoski and Darcy (2006, p.220–21).

### Piano Sonata in c, D. 958/I: Schubert, the Beethovenian

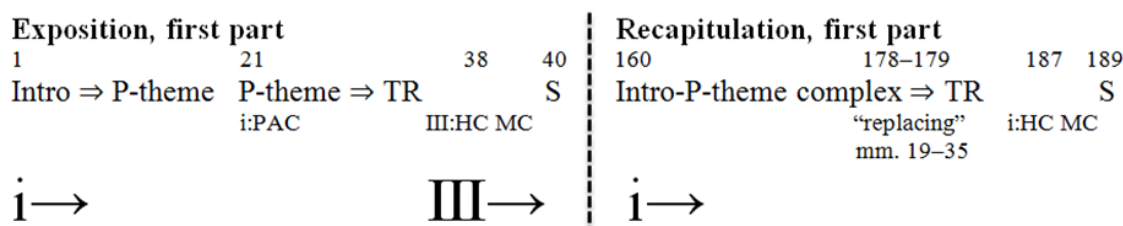
The first movement of Schubert's Piano Sonata in c, D. 958 might well be regarded as the composer's posthumous tribute to Beethoven and his subsequently most-discussed example of formal reinterpretation: the first movement of his Piano Sonata in d, Op. 31 no.2 ("Tempest").<sup>15</sup> In D. 958/I Schubert presents an expositional space whose first part contains two interthematic transformations: introduction  $\Rightarrow$  P-theme (mm. 1–21) and P-theme  $\Rightarrow$  TR (mm. 21–39). Unlike the above-discussed *Impromptu* D. 935/1, whose recapitulation (mm. 115–181) retraces in full the formal plan of the exposition (mm. 1–68), in D. 958/I the recapitulation presents a compressed version of the exposition's first part: in mm. 160ff what seems to be a normal recapitulation of the expositional introduction  $\Rightarrow$  P-theme (the modifications in mm. 163–167 notwithstanding) veers away from the expositional formal plan in m. 178, locks into the end-of-transition V in mm. 180ff, and produces a i:HC MC in m. 187 (the music in mm. 180–188 representing a slightly varied form of that in mm. 31–39). In the process of formal compression mm. 19–30 from the exposition are deleted in the recapitulation and replaced by a two-measure module (mm. 178–179) functioning as a connection between the exposition's introduction  $\Rightarrow$  P-theme and P-theme  $\Rightarrow$  TR. As a result, the exposition's dual form-functional transformation is recast in the recapitulation as a single interthematic transformation, namely introduction–P-theme complex  $\Rightarrow$  TR. Figure 4 compares the exposition's and recapitulation's form-functional transformations.

The similarity between Schubert's compositional treatment of these two sections (exposition and recapitulatory first part) and that in Beethoven's Op. 31 no.2/I is striking. As in the Schubert example, Beethoven recasts the exposition's dual form-functional transformation (mm. 1–21, introduction  $\Rightarrow$  P-theme; mm. 21–41, P-theme  $\Rightarrow$  TR) as a single event (mm. 143–171, introduction–P-theme complex  $\Rightarrow$  TR). Moreover, new material (mm. 159ff)—in this case "writing over" rather than replacing much of the exposition's first part<sup>16</sup>—functions as a connection between what were two separate modules in the exposition.

<sup>15</sup> On the processual aspects of Beethoven's Op. 31 no.2 and its related literature, see Schmalfeldt (2011, p. 37–57).

<sup>16</sup> As Hepokoski and Darcy (2006) explain, "the potential for one theme writing over a space normatively occupied by another is a central aspect of Sonata Theory. This approach attends not





**Figure 4:** Schubert, Piano Sonata in c, D. 958/I (Exposition and recapitulation, first part).

Given the great admiration that Schubert felt for Beethoven (whom he considered the greatest composer among his contemporaries) and the wide circulation of the latter’s music at the time,<sup>17</sup> it does not seem far-fetched to speculate that Schubert may have been influenced by Beethoven’s “Tempest” sonata when composing D. 958.<sup>18</sup> More to the point, the similarities between these two works extend beyond their first movements: both works contain major-mode Type-1 sonatas in the flat submediant as their second movements, and Type-3 sonatas in dialogue with the Type-4<sup>3</sup> sonata as their finales.

Along similar lines, several authors have pointed out the unmistakable resemblances (both rhetorical and harmonic) between D. 958/I’s main theme and that of Beethoven’s 32 variations in c, WoO 80, as well as other more subtle similarities in connection with other c-minor works of Beethoven, such as the

---

only to what happens acoustically in a piece—what we hear—but also to the things that we expect to happen that do not occur or that are kept from sounding. . . . What writes over an expectation has a dual mode of existence. It exists as sound in its own right, and it exists as a replacement for something that is not happening, a something whose absence must be related to the substitute’s presence” (p.214).

<sup>17</sup> For example, just three years after its composition Op. 31 no. 2 had already been published three times, by Nägeli (Zurich), Simrock (Bonn), and Cappi (Vienna).

<sup>18</sup> In this connection one might even feel tempted to indulge in more subjective interpretations. With the evidence at hand, for example, one might entertain the idea that for Schubert, the memory of himself carrying a torch alongside Beethoven’s coffin the day of the latter’s funeral (March 26, 1827) might have started to acquire a new meaning at some point between the summer and fall of 1828 while he was working on D. 958: he perhaps started to develop an awareness of his historical role as one of Beethoven’s artistic heirs, and in the process, the memory of the funeral procession—now a transcendental revelation—became pure musical content.

Piano Sonatas Op. 10, no.1 and Op. 13.<sup>19</sup> All these examples, however, are distinguished from the “Tempest” in the nature of their intertextual correspondences to the Schubert. In these examples, the intertextuality is based on thematic/harmonic structure and key color or character rather than form-functional procedures. If, as claimed by Schmalfeldt and others,<sup>20</sup> formal reinterpretation is indeed a central tenet of Schubert's and other romantic composers' formal procedures, then form-processual intertextuality between Schubert's and Beethoven's works might constitute a fruitful path for further study.

### **Part III: The Double Conversion Effect and the Piano Sonata in B-flat, D. 960/I**

Schubert's fondness for novel procedures based on formal reinterpretation is especially evident in those cases where the process of form-functional transformation features the reinterpretation of formal functions *not once but twice* in the course of a self-contained theme type or interthematic function. I call this formal-processual strategy the *double-conversion effect* (DCE) and this third and last part of the present study is intended as a preliminary investigation of that effect's formal features and analytical implications. The first movement of Schubert's last work for piano solo, the Piano Sonata in B-flat, D. 960,<sup>21</sup> will illustrate the characteristic behavior of such DCEs in Schubert's ternary P-themes.

---

<sup>19</sup> A summary of the literature on the similarities between Schubert's D. 958 and Beethoven's WoO 80, Op. 10, no. 1 and Op. 13, is found in René Rusch (2013). The author, drawing on Jacques Derrida's ideas on “grafting,” provides a suggestive post-structuralist reconsideration of Schubert's Beethoven appropriation.

<sup>20</sup> See, e.g., Schmalfeldt (2011, p. 15).

<sup>21</sup> The work is not only Schubert's last piano sonata but represents his very last thoughts on sonata form, and on that account alone is of unusual interest for any study of his treatment of that form. However, although it is certainly true that by the end of September 1828 the composer's health had significantly deteriorated as a result of syphilis-related afflictions and that less than 2 months later he died (November 19), at the time he finished D. 960 (September 26, 1828) he was still healthy enough to play their premiere and attend concerts. As the Austrian pianist Alfred Brendel (2007) notes, when Schubert completed his last sonata “he had no intimation of imminent death”, thus “the last three sonatas should not be taken as a final message” (p.153) and there

### Exposition's first part

The exposition's Part 1 comprises an 18-measure compound period (compound antecedent, mm. 1–9; compound consequent, mm. 10–18) followed by one bar of caesura-fill and a passage of 29 measures (mm. 20–48) of highly ambivalent formal functions. After the PAC in m. 18 and the following bar of caesura fill, the passage starting at m. 20 sounds very much like the beginning of a new formal section, and therefore might be taken for the exposition's transition. This passage, however, turns out to be anything but a straightforward transition: at first perceived as firmly rooted in the key of G-flat, at the last moment it loses its tonal independence, and at m. 36 is absorbed by a tonic restatement of the piece's opening material.

A traditional formal interpretation would understand the entire passage in terms of a large P-space constructed as a small ternary: exposition (or A section), mm. 1–18; contrasting middle (or B section), mm. 19–35; and reprise (or A' section) starting at m. 36. This reading can be found in analyses by authors like Felix Salzer and Charles Rosen.<sup>22</sup> In Rosen's view, for example, mm. 20–35 form a central section framed by the main thematic idea in B-flat.<sup>23</sup> Although these authors' interpretations have their own formal insights, neither considers the unfolding of a formal *process* in the passage. Specifically, neither addresses the role of *listener expectation* at a given moment.

---

seems no reason to equate his last piano sonata with some sort of last will and testament. (On Schubert's treatment of sonata form, see, e.g., Beach [1993] and Webster [1978]. On Schubert's health around September 1828, see Brown [1966, p. 3–28]).

<sup>22</sup> Salzer (1962, p. 183–185) and Rosen (1988, p. 258–61).

<sup>23</sup> A special (and dubious) feature in Rosen's analysis is his dismissal of the root-position tonic chord in m. 39, through reading the entire A' section as controlled by a dominant pedal (F). Rosen, unfortunately, does not provide any explanation as to how his implicit F pedal at m. 39 manages to override the structural return of I at that precise moment.

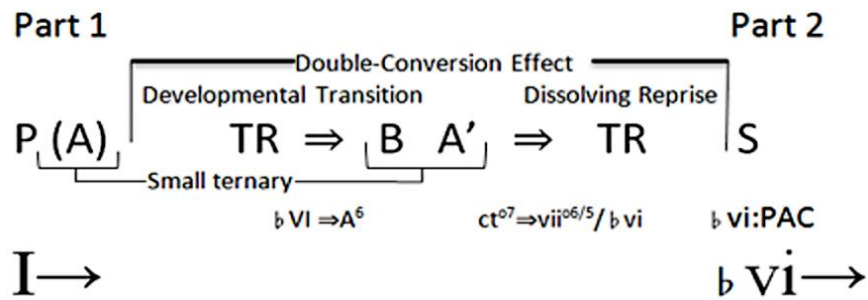


Figure 5: Schubert, Piano Sonata in B-flat, D. 960/I (Exposition, first part).

Figure 5 represents the same passage in terms a “double-conversion effect”: Following the P-theme, the music moves into TR-space via a dramatic harmonic shift into G-flat major. At that point, a P-based module starts to unfold what sounds like a “developmental” transition.<sup>24</sup> However, the presumed TR fails to fulfill its generic task of bringing the sonata process to its next zone, i.e., the secondary theme: At m. 34 the G-flat chord is surprisingly transformed to a German-sixth harmony that drives the music to a return to the tonic with the main idea over a cadential  $\frac{6}{4}$  (m. 36). This unexpected turn forces us to reinterpret what we initially took for TR-space (m. 19ff) as the contrasting middle of a small ternary: TR *becomes* B or contrasting middle (TR  $\Rightarrow$  B), a *multilevel transformation*. From there—and as suggested by the correspondence between A and A’—the music from m. 36 seems to be moving towards a PAC at m. 45. However, the expected final cadence is evaded: the dominant seventh chord at m. 44 is embellished in the two following measures by a common-tone diminished-seventh pivot chord that is reinterpreted in the new tonal context of F# minor. At this point the music undergoes a *second conversion*: The ternary reprise has failed to achieve its goal (i.e., a I:PAC), and now dissolves into more generic TR activity; in other words, what we thought was A’ now *becomes* the “real” TR (a dissolving reprise), another multilevel transformation. Finally, this “new” TR produces an authentic cadence in F-sharp minor (the enharmonic bvi) that launches the S-space starting in m 48.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> On developmental transitions, see Hepokoski and Darcy (2006, p. 95–97).

<sup>25</sup> An example of a Type-3 sonata with a ternary P-theme that dialogues with the double-conversion effect is found in the first movement of the Piano Sonata in G, D. 894. In this piece, however, the DCE is present in a more embryonic form. The main difference here is the way in which the large-scale role of the music that is subjected to the first form-functional transformation

### Large-Scale Implications: The Recapitulation

As noted by James Webster (1978, p. 33–34), one important way in which Schubert treats the recapitulation in works with “three-key” expositions is to simply transpose the entire S-space down a fifth. This is the case in D. 960/I (see mm. 267ff and compare with mm. 48ff), and also in other works such as the first movements of the Octet in F, D. 803, the Piano Trio in E-flat, D. 929, and the String Quintet in C, D. 956. Nevertheless, there is an important difference between the piano sonata and these other pieces: whereas in all of them, the first part of the recapitulation deflects into the subdominant, in D. 960/I it instead remains in the tonic key until near the beginning of S-space. What is Schubert’s reason for avoiding this common generic tonal deflection?

In light of the form-functional play in the exposition, Schubert’s rationale for avoiding this tonal deflection might arise from his decision to bring back not only the P-theme in the tonic, but also its most characteristic formal feature: the double-conversion effect. It is clear that one critical factor in producing the *first* conversion in the exposition is the large-scale tonic prolongation that connects A and A’ within a single formal unit, the small ternary. In that sense, *any* major departure from the tonic—such as one produced by an early subdominant deflection in the recapitulation—would destroy the retention of the same tonic prolongation in the recapitulation’s Part I, and with that, the perception of a large formal unit. Hence Schubert’s decision to bring back the double-conversion effect

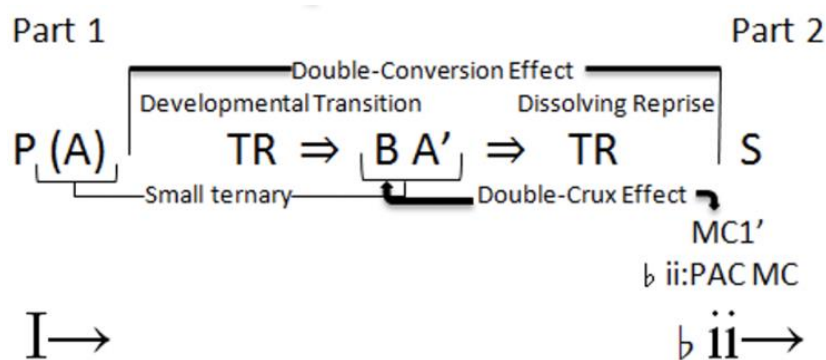
---

(TR  $\Rightarrow$  B) is perceived. In D. 894 the unusual harmonic context in this section (mm. 10–16) hints at a #VII: HC MC: what sounds like an augmented sixth chord at m. 16 suggests that a resolution to a C-sharp dominant chord will eventually be attained. This resolution, however, never materializes, and the aurally understood B-sharp is enharmonically reinterpreted as the C natural notated in the score. As a consequence of this harmonic reinterpretation, the augmented sixth chord in the key of F-sharp (#VII) becomes the home-key dominant that prepares for the return of the opening material at m. 17. The music in mm. 10–16 is, then, an instance of a half-step harmonic displacement being corrected through harmonic reinterpretation. This corrected displacement, in turn, is the main reason for the perception of the multilevel transformation TR  $\Rightarrow$  contrasting middle that, within the broader context of the ternary P-theme with dissolving reprise (A, mm. 1–9, and A’  $\Rightarrow$  TR, mm. 17–26), produces an embryonic double-conversion effect that Schubert would later use (D. 960) in a more fully developed way.

Contrary to the two examples already discussed (D. 894 and D. 960), Schubert’s P-themes in general do not display double-conversion effects. See, for example, the ternary P-themes in D. 568/IV, D. 664/I, D. 485/IV, and D. 959/I. Non-Type-3 examples featuring ternary P-themes without DCEs are found in D. 845/IV, D. 850/II and IV, D. 894/II and IV, and D. 960/IV.

in the recapitulation requires him to retain the tonic key as long as possible, that is, right up to the  $\flat$ ii: PAC MC at m. 267.

By proceeding in this way Schubert now produces an additional formal-processual feature: a *double-cruX effect*<sup>26</sup>: In m. 239 the music departs from the pattern established in the exposition by moving into an F-sharp minor/A major version of the beginning of TR. In correspondence with the exposition, m. 255 returns to the tonic. This is the first point of conversion within the recapitulatory Double Conversion Effect. However, the situation is not so simple. When Schubert shifts to F-sharp minor in m. 239, he seems to be introducing—in accordance with the unfolding of a TR function—the kind of adjustments that one might expect in a recapitulatory pre-MC space. We might therefore hear mm. 239ff as suggestive of *precrux* alterations preceding a point of *cruX* at m. 243.<sup>27</sup> However, at m. 255 there is a return to the opening material in the tonic. Hence, as an addendum to the form-functional transformation Transition  $\Rightarrow$  contrasting middle, m. 243 must be retrospectively reinterpreted not as the real *cruX* but as a “false” one. Later, in the second formal conversion ( $A' \Rightarrow$  TR), Schubert introduces the necessary *precrux* alterations that drive the music to the  $\flat$ ii: PAC MC at m. 267. This cadence, as the culminating point of the processual play initiated in the exposition, is a highly dramatic formal articulation: At a single stroke, it opens the recapitulatory S-space, completes the recapitulation's DCE, and produces a double-cruX effect. Figure 6 summarizes these points.



**Figure 6:** Schubert, Piano Sonata in B-flat, D. 960/I (Recapitulation, first part).

<sup>26</sup> On the concept of *cruX* see Hepokoski and Darcy (2006, p. 240).

<sup>27</sup> On *cruX* and *precrux* alterations see Hepokoski and Darcy (2006, p. 239–42).

## Closing Thoughts

This short study on formal reinterpretation has had a twofold intention. On one hand, by bringing together into a single analytical approach seminal aspects of work by Schmalfeldt, Caplin, and Hepokoski & Darcy, I have attempted to stress the convergence of these authors in the idea of form as a process. On the other hand, my goal has been to show the analytical potential when formal reinterpretation is fully recognized as an integral part of Schubert's compositional style. Needless to say, Schubert's music, like that of any great composer, is capable of limitless interpretations. Consequently, each of the analyses I present is only one of many that are possible. Together they constitute only a limited contribution to the larger goal of a fuller understanding of Schubert's music, a goal that, for those who love his music, itself might seem to be an endless process of becoming.

## List of References

1. Adorno, Theodor W. 1998. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Edited by Rolf Tiedemann. Translated by Edmund Jephcott. Redwood City, CA: Stanford University Press.
2. Beach, David. 1993. Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure. *Music Theory Spectrum*, v. 15, p.1–18.
3. Brendel, Alfred. 2007. *Alfred Brendel on Music: His Collected Essays*. Rev. ed. Chicago: A Cappella Books.
4. Brown, Maurice (Ed). 1966. *Essays on Schubert*. New York: St. Martin's Press.
5. Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
6. \_\_\_\_\_. 2009. What Are Formal Functions? In *Musical Form, Forms & Formenlehre Three Methodological Reflections*. Edited by Pieter Bergé. Leuven: Leuven University Press.
7. Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press.
8. \_\_\_\_\_. 1991. *Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music*. Translated by Mary Whitthall. Oxford: Clarendon Press.

9. Hepokoski, James; Darcy, Warren. 2006 *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
10. Lewin, David. 2006. Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception. In *Studies in Music with Text*. New York: Oxford University Press.
11. Navia, Gabriel. 2019. The Medial Caesura Declined in Schubert's Sonata-Form Expositions. *Musica Theorica*, v. 4, n. 1, p. 188–233.
12. Newcomb, Anthony. 1983. Those Images That Yet Fresh Images Beget. *Journal of Musicology* v. 2, p.227–45.
13. Ratz, Erwin. 1973. *Einführung in die musikalische Formenlehre: Über Formprinzipien in den Inventionen und Fuguen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. 3rd ed. Vienna: Universal.
14. Rosen, Charles. 1988. *Sonata Forms*. Rev. ed. New York: Norton.
15. Rusch, René. 2013. "D. 958, and Beethoven's Thirty-Two Variations in C minor, WoO 80." *Music Theory Online* v. 19, n. 1. <http://mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.rusch.php>
16. Salzer, Felix. 1962. *Structural Hearing*. 2 vols. Foreword by Leopold Mannes. New York: Dover Publications.
17. Schmalfeldt, Janet. 2011. *In the Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press.
18. Schoenberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. Edited by Gerald Strang and Leonard Stein. London: Faber & Faber.
19. Spitzer, Michael. 2006. *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style*. Bloomington: Indiana University Press.
20. Webster, James. 1978. Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity. Pts. 1 & 2. *19th-Century Music* v. 2, p.18–35, and v. 3, p. 52–71.



## A Fantasia Cromática, BWV 903, de J. S. Bach

*Chromatic Fantasy, BWV 903, by J. S. Bach*

**Yara Caznok**

*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho*

**Resumo:** A *Fantasia Cromática* é considerada um enigma dentro do conjunto das obras de Bach. Única em sua escritura e no nível de virtuosismo técnico exigido para o período em que foi composta, seu caráter livre está em conformidade com o *Stylus Fantasticus*, próprio das fantasias, tal como descrito por Kircher, Mattheson e C. P. E. Bach. A análise proposta neste texto focaliza o caminho harmônico desse discurso que, por não estar subordinado a materiais temáticos e estruturas formais padronizadas, se apresenta como uma improvisação instrumental, na qual a inventividade do compositor-improvisador realizar-se-ia no momento da execução. As surpreendentes transformações do conteúdo harmônico, raras em outros gêneros musicais barrocos, são, para esta *Fantasia*, o fundamento para que a persuasão e a eloquência sejam, eficaz e engenhosamente, construídas.

**Palavras-chave:** J. S. Bach. Fantasia. Harmonia. Forma. Stylus Fantasticus.

**Abstract:** The *Chromatic Fantasy* is considered to be one of Bach's most enigmatic works. Unique both in its writing and level of technical virtuosity – considering the period in which it was composed – its free character is in accordance with the *Stylus Fantasticus* as described by Kircher, Mattheson and C. P. E. Bach. The analysis proposed in this text focuses on the harmonic path of this discourse, which, as it is not subordinated to thematic materials and standardized formal structures, presents itself as an instrumental improvisation in which the inventiveness of the composer-improviser takes place at the time of execution. The surprising transformations of harmonic content, rare in other Baroque musical genres, are, for this *Fantasia*, the basis for persuasion and eloquence to be effectively and ingeniously constructed.

**Keywords:** J. S. Bach. Fantasia. Harmony. Form. Stylus Fantasticus.

## 1. Fantasia

O termo designa, desde o Renascimento, uma peça – em princípio – instrumental, cujo caráter e estrutura realçam a liberdade de invenção advinda de sua autonomia em relação às palavras. Esta importante característica liberta o compositor da obrigação de pensar temática ou figurativamente sua obra, permitindo-lhe explorar outros parâmetros e elementos musicais que, normalmente, estavam subordinados a unidades identitárias, tais como motivos, temas e/ou sujeitos e estruturas harmônicas e formais padronizadas. Trata-se de música virtuosística que celebra, desde o século XVI, a imaginação e a inventividade do compositor-improvisador, a partir dos atributos sonoros, técnicos e idiomáticos dos instrumentos e cuja finalidade é desafiar e surpreender o ouvinte, apresentando materiais em contínua transformação de tal forma que qualquer previsão ou expectativa que, porventura, tenha sido engendrada, seja contrariada.

Athanasius Kircher, no Livro VII de sua obra *Musurgia Universalis*, de 1650, um dos mais influentes tratados sobre música do período barroco, descreve oito gêneros de expressão da composição e, dentre eles, o mais livre de todos, o “estilo fantástico” (*Stylus Fantasticus*), que abriga a Fantasia como uma de suas manifestações.

O estilo fantástico é adequado para instrumentos. Ele é um método de composição muito livre e independente. Por não estar vinculado a um texto nem a um *cantus firmus*, ele é adequado para demonstrar sua engenhosidade, seu oculto processo harmônico e mostrar o contexto espiritual de suas cláusulas harmônicas e fugas. É dividido nas formas comumente chamadas de Fantasias, Ricercare, Tocatas e Sonatas<sup>1</sup> (Kircher 2017 [1650], VII, p. 90).

Outro importante compositor e teórico barroco, Johann Mattheson, em seu livro *Der vollkommene Capellmeister* (O Mestre de Capela perfeito), de 1739, dá continuidade à descrição de Kircher, detalhando a natureza do estilo fantástico e nomeando procedimentos práticos – composicionais e interpretativos – para sua realização, incluindo, explicitamente, o repertório vocal.

Porque nesse estilo, a maneira de compor, de cantar e de executar é a mais livre, a mais descompromissada que se possa conceber, para que ora se desenvolva uma ideia e em seguida uma outra, pois não está vinculado nem pelo texto nem pela

---

<sup>1</sup> “Der fantastische Stil eignet sich für Instrumente. Er ist eine sehr freie und ungebundene Methode des Komponierens. Weil er weder an einen Text noch an ein zugrundeliegendes Thema gebunden ist, ist er geeignet, seinen Einfallsreichtum und sein verborgenes harmonisches Verfahren zu beweisen und den geistreichen Zusammenhang seiner harmonischen Klauseln und Fugen vorzuweisen. Man unterteilt ihn in die Formen, die man gemeinhin Fantasien, Ricercare, Toccaten und Sonaten nennt” (tradução nossa).

melodia, mas sim pela harmonia, de forma que [o estilo] só é perceptível pela habilidade do cantor ou o do executante. Todos os tipos de progressões incomuns, de ornamentos escondidos, de engenhosos volteios e de embelezamentos são criados sem de fato observar o compasso ou a tonalidade não vistos no papel, mas que aparecem; sem engendrar, formalmente, frase principal nem subordinada, sem tema ou sujeito; aqui rápido, e lá hesitante, ora monódico, ora polifônico, e, às vezes, também, um pequeno atraso no compasso, sem grande sonoridade, mas não sem a intenção de agradar, de arrebatar e de provocar deslumbramento. Estas são as principais características do estilo fantástico<sup>2</sup> (Mattheson 1999 [1739], I, p. 10, § 93).

Embora estudiosos tais como Brewer (2011) e Collins (2005) sinalizem que o sentido do termo *fantástico* seja diferente em Kircher e em Mattheson, interessa-nos focalizar, em suas descrições, a importância do papel desempenhado pela harmonia, apontada por Mattheson como responsável pela sustentação do discurso musical: *pois não se está vinculado nem pelas palavras nem pela melodia, mas sim pela harmonia*. Cumpre realçar que essa vinculação harmônica, no entanto, tem características particulares, pois a aventada liberdade composicional se aplica, também, à condução harmônica, da qual se espera inventividade e movimentações inusitadas, por meio de *todos os tipos de progressões incomuns, [...] sem a preocupação de observar o compasso ou a tonalidade* (Mattheson), para que sejam capazes de revelar [...] *o contexto espiritual de suas cláusulas harmônicas* (Kircher).

Inspirada pelas caracterizações de Kircher e de Mattheson a respeito do papel desempenhado pela harmonia em uma Fantasia, nossa proposta de análise da *Fantasia Cromática* parte em busca desses procedimentos harmônicos próprios e possíveis nesse gênero, procurando entendê-los como constituintes de seu caráter de declamação “espiritosa” e de seu incomum e desafiante percurso auditivo.

---

<sup>2</sup> “Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundeste Setz- Sing- und Spiel-Art die man nur erdencken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwohl an Harmonie, bindet, nur damit der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen; ohne förmlichen Haupt-Statz und Unterwurf, ohne Thema und Subject, das ausgeführet werde; bald hurtig bald zögernd; bald ein- bald vielstimmig; bald auch auf eine kurze Zeit nach dem Tact; ohne Klang-Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen. Das sind die wesentlichen Abzeichen des fantastischen Styls” (tradução nossa).

### 1.1. A Fantasia Cromática e Fuga

Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), considerado fundador da musicologia histórica germânica e primeiro biógrafo de J. S. Bach, dedica o capítulo IX de seu livro *Sobre a vida, arte e obra de Johann Sebastian Bach*<sup>3</sup>, de 1802, às composições do mestre. Na seção intitulada “Composições para teclado”, Forkel enumera e descreve, rapidamente, oito coleções ou grupos de peças: 1) Seis Pequenos Prelúdios para Iniciantes; 2) Quinze Invenções a duas vozes; 3) Quinze Invenções a três vozes; 4) O Teclado bem Temperado; 5) Fantasia Cromática de Fuga; 6) Uma Fantasia; 7) Seis grandes Suites [Suites Inglesas]; 8 Seis pequenas Suites [Suites Francesas]. Ao comentar a *Fantasia Cromática e Fuga*, destaca seu caráter único e diferenciado, que a separa das demais obras para teclado.

Realizei infindáveis esforços para encontrar mais uma peça de Bach que fosse desse gênero, mas foi em vão. Esta Fantasia é única e nunca houve nada semelhante a ela. Eu a recebi, primeiramente, de Wilh. Friedmann [que me a enviou] de Braunschweig. Um de seus e meus amigos, que gostava de fazer versos com rimas paralelas, escreveu em uma folha anexa:

Como complemento vem

Alguma música de Sebastian

Costumeiramente chamada: Fantasia Cromática

Permanecerá linda por todos os séculos

É estranho que esse trabalho extraordinariamente artístico cause impressão até mesmo no ouvinte mais inexperiente, desde que executado de forma limpa/cuidadosa<sup>4</sup> (Forkel 2000 [1802], p. 108).

O ano de composição da *Fantasia* é incerto. Nenhum manuscrito autógrafo foi encontrado e, das inúmeras cópias que circulavam entre os alunos de Bach, vinte e

<sup>3</sup> “Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk”.

<sup>4</sup> “Unendliche Mühe habe ich mir gegeben noch ein Stück dieser Art von Bach aufzufinden. Aber vergeblich. Diese Fantasia ist einzig und hat nie ihres Gleichengehabt. Ich erhielt sie zuerst von Wilh. Friedemann aus Braunschweig. Einer seiner und meiner Freunde, der gerne Knittelverse machte, schrieb auf ein beygelegtes Blatt:

Anbey kommt an

Etwas Musik von Sebastian,

Sonst genannt: Fantasia chromatica;

Bleibt schön in alle Saecula.

Sonderbar ist es, daß diese so außerordentlich kunstreiche Arbeit auch auf den allerungeübtesten Zuhörer Eindruck macht, wenn sie nur irgend reinlich vorgetragen wird” (tradução nossa).

cinco foram preservadas. A cópia mais antiga traz a data de 6 de dezembro de 1730, mas pesquisadores creem que Bach poderia tê-la composto uma década antes, por volta de 1720, quando morava em Cöthen e que, mais tarde, em Leipzig, a peça teria sido revista. Schleuning (1969) e Wiemer (1988) apontam a relação entre a composição da *Fantasia* e a morte de Maria Barbara, a primeira esposa de Johann Sebastian. Voltando a Cöthen, após uma longa viagem a Carlsbad (hoje Karlovy Vary), na qual acompanhou o Príncipe Leopoldo, o compositor encontrou Maria Barbara já sepultada, em julho de 1720. Segundo esses estudiosos, essa grande tristeza pode ter sido a motivação para a criação dessa obra tão especial e única, considerada por muitos como um *Lamento*, um *Tombeau*.

Sua primeira publicação aconteceu em 1802, integrando o volume VIII das Obras Completas, pela editora *Bureau de Musique*, fundada pelos músicos Hoffmeister e Kühnel, em Leipzig.

## 2. Análise

Com apenas 79 compassos, a *Fantasia* prepara e dialoga com a *Fuga* em diversos aspectos que se apresentam com contrastes muito agudos, mais do que aqueles normalmente encontrados em Prelúdios ou Tocatas que precedem as Fugas. O contraste que, talvez, salte primeiramente aos ouvidos seja a métrica que, na *Fantasia*, experimenta uma flutuação que se recusa à submissão do compasso, tal como mencionado por Mattheson. À maneira de uma improvisação, desenvolvem-se figurações atemáticas que ora permitem e ora ocultam a possibilidade de percepção do compasso quaternário que, escrito no início da *Fantasia*, se mantém até seu fim.

Uma escuta e um olhar mais atentos, entretanto, percebem que, inerentes à métrica, são a harmonia, os gestos e motivos melódicos, e as resultantes formais, compostos de forma una e inseparável, e cujas forças se somam para que o efeito de oscilação entre a estabilidade e a instabilidade do fluxo sonoro se acentue.

Com a entrada da *Fuga*, um outro mundo se abre: sua suave métrica ternária é enfatizada em sua constância, garantindo a regularidade necessária à austeridade das estruturas contrapontísticas.

O plano geral da *Fantasia* admite que consideremos suas partes e seções de maneiras ligeiramente diferenciadas, mas o corte mais evidente e com o qual Schulenberg (2006), por exemplo, concorda acontece no compasso 49, quando a

indicação de *Rezitativo*, feita por Bach, articula o discurso de maneira inesperada, em duas partes.

Parte A: c. 1 a 48	Parte B: c. 49 a 79 <i>Rezitativo</i>
--------------------	--

### 2.1. Parte A: compassos 1 a 48

Essa primeira grande parte tem um caráter de Tocata, ou seja, tem um perfil instrumental virtuosístico para teclado, com três tipos básicos de figurações:

- Movimentos escalares rápidos em fusas, encontrados nos compassos 1 e 2, e 21 a 25. As características mais proeminentes deste elemento são a direção e a extensão: a velocidade em que as escalas são executadas leva-nos a considerar muito mais a amplitude do movimento e sua direção do que a discriminação de seus elementos internos. Os c. 1 e 2 apresentam a escala de ré menor em suas versões melódica e harmônica.



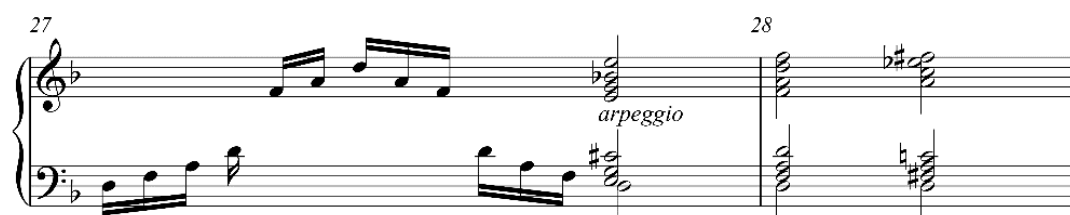
Exemplo 1: *Fantasia*, c. 1 e 2.

- Desenhos de tríades arpejadas em semicolcheias que se valem dos graus conjuntos para preenchimento de intervalos e criação de diferentes motivos fugidios que ora são trabalhados como sequência, ora sugerem e/ou realizam uma pseudopolifonia a duas vozes.



Exemplo 2: *Fantasia*, c. 5 e 6.

- c) *Arpeggi* densos com 6 a 8 notas, escritos com valores de mínima e interpretados com certa liberdade de tempo, à maneira dos prelúdios franceses *non mesurés* do século XVII. A indicação de *arpeggio* é do compositor e a qualidade destes arpejos é muito diferente daquela dos desenhos arpejados que os precederam (c.3 a 20). Não há, aqui, a formação de motivos que auxiliem o ouvido no desenrolar dos arpejos, que se apresentam como pura movimentação harmônica, livre da figuratividade de um desenho ou padrão rítmico-melódico. Uma frágil direcionalidade pode ser percebida a partir da linha cromática construída pelas notas superiores de cada grupo de *arpeggi*.



**Exemplo 3:** *Fantasia*, c. 27 e 28.

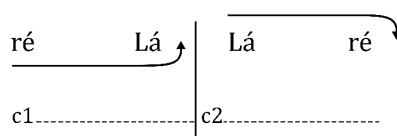
Nesses 48 compassos, duas seções se delineiam – Aa e Ab.

Aa: c. 1 a 26 Escalas e acordes arpejados	Ab: c. 27 a 48 <i>Arpeggi</i>
--	----------------------------------

Esta segmentação binária é perceptível graças à diferenciação textural existente entre as duas seções e à força do fechamento harmônico na tônica ré menor, no c. 27. A chegada em ré menor vinha sendo anunciada desde o c. 18, por meio de desenhos sobre as Dominantes Lá e de dó# diminuto, com uma primeira resolução no c. 24, 3º tempo. O c. 25 apresenta o VII diminuto de Lá, que surge em seu formato 6/4 cadencial (ré com 5ª no baixo), transformando-se, por meio de um arpejo descendente em tercinas, em ré no seu estado fundamental, na cabeça do c. 27. A partir desse ponto, os grupos de *arpeggi* se alternam com curtos episódios de desenhos escalares, constituindo-se em uma ideia nova, com força de evento contrastante e levam a uma intensificação de forças que atingem seu clímax no acorde de Dominante – Lá, no c. 49, momento em que começa o Recitativo.

Em Aa, as vigorosas escalas dos dois primeiros compassos anunciam, de maneira resumida, a movimentação harmônica que regerá os próximos 25 compassos: da Tônica ré para a Dominante Lá, no c. 1, abrindo para uma suspensão, tornada mais

eloquente graças à pausa que abruptamente interrompe o fluxo ascendente de fusas; da Dominante para a Tônica, c. 2, cadência autêntica que também termina no silêncio de uma pausa.



**Figura 1:** cadências suspensiva e autêntica, c. 1 e 2.

A assertividade dessa abertura, no que se refere às direções e às movimentações harmônicas inequívocas ( $t - D / D - t$ ), vai começar a ser gradualmente desfeita, a partir do c. 3. A presença da entidade melódica matriz, a escala de ré em suas três formas – natural, melódica e harmônica – e mais sua versão cromática, será ouvida como base de figurações melódico-harmônicas que se desdobram a partir dela, até o c. 11.

**Exemplo 4:** *Fantasia*, c. 3 e 4.

Nos c. 3 e 4, no mesmo registro de oitava, a voz intermediária mantém um pedal em ré e as vozes externas, por aumentação (semicolcheias em tercinas e colcheias), enunciam fragmentos ascendentes da escala. Os primeiros arpejos aparecem nas metades finais desses compassos, resultantes da abertura dos intervalos de 3ª, 4ª, 5ª e 6ª que se formaram entre a nota pedal e os graus escalares, na mão direita. Nesta micromovimentação percebe-se a relação intrínseca entre escala (grau conjunto), intervalo e acorde/função harmônica: os arpejos são o clímax das ascendências escalares e da aumentação intervalar que, chegando a uma 7ª diminuta/2ª aumentada (Dó#–Si♭), provocam o arpejamento da função Dominante (D<sup>9</sup>), com mudança de textura e, na segunda metade dos arpejos, com mudança, também, de direção para o fechamento da ideia. O ritmo harmônico realça a chegada



desses microclímax: depois de quatro colcheias nas quais as funções de Tônica e de Subdominante se alternam, uma mínima garante o desdobramento pleno da Dominante.

Nos próximos compassos, 5 e 6, a escala de ré menor natural inicia sua descendência em lapsos temporais maiores: os quatro primeiros graus aparecem em posição de semínimas e depois os outros se aceleram, em colcheias. Figurações mais onduladas, que equilibram graus conjuntos e intervalos maiores (em tamanho), constroem acordes arpejados, no c. 5, que se sucedem pelo círculo das quintas e cujas direções ascendente/descendente realçam o ritmo harmônico em colcheias, provocando, pela concentração de oito acordes diferentes em um só compasso, uma precipitação na dinâmica do discurso. O c. 6 arrefece a agitação do c. 5 graças à direção uniforme dos intervalos da mão direita e, embora o ritmo harmônico continue em colcheias, os acordes tecem bordaduras em torno da Tônica ré e da Dominante Lá.

menor natural descendente

5 ré sol Dó Fá Sib miº lá ré

6 Mib ré dó# ré Sib Lá Sib Lá

i iv  $\frac{V}{III}$  III VI iiº v i iiº<sup>b</sup> iº viiº<sup>6</sup> iº VI<sup>6</sup> V<sup>6</sup> VI<sup>6</sup> V<sup>6</sup> [sº]

**Exemplo 5:** *Fantasia*, c. 5 e 6.

A partir do c. 7, na retomada do movimento descendente da escala de ré, que sofre uma variação pela interferência de intervalos melódicos de terças, fazendo com que os graus da escala sejam enunciados a cada dois tempos, o diatonismo dos acordes formados pelos arabescos da mão direita vai sendo abandonado. São, majoritariamente, acordes de sétima diminuta – Dominantes individuais – que se sucedem e, ao chegar nos c. 10 e 11, o ambiente harmônico está transformado. Aos acordes de sétima diminuta, juntam-se os intervalos de segundas menores da mão esquerda que, percorrendo uma escala cromática, chegam à região mais grave de toda a seção e configuram-se como ponto culminante do movimento descendente iniciado no c. 3.

10

cromatismo descendente

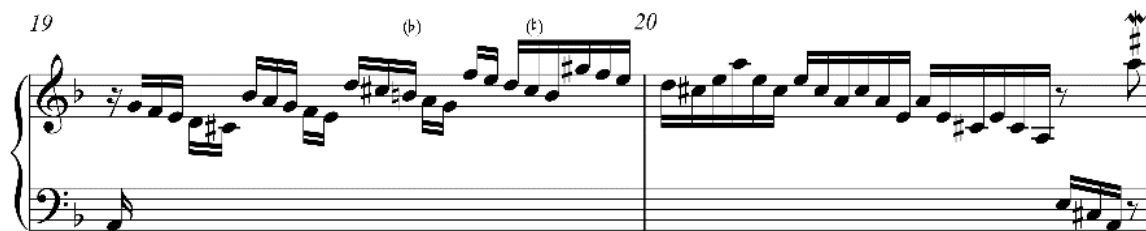
11

12

**Exemplo 6:** *Fantasia*, c. 10 a 12.

O resumo desses onze compassos nos mostra o caminho de duas linhas conjugadas em suas direcionalidades: a transformação do material diatônico em cromático e a derivação dos intervalos formadores dos acordes a partir dos graus conjuntos da escala. Os c. 1 e 2 contêm escalas diatônicas e nenhum arpejo/acorde e os c. 7 a 11 contêm uma escala cromática e um arpejo/acorde a cada semínima. Percebe-se, também, que a apresentação e confirmação da tonalidade de ré menor se deu a partir dos elementos essenciais e fundantes do idioma tonal: o grau conjunto (escala), que personifica a força melódica, e o arpejo (acorde), que desenvolve a força harmônica. Por não estarem submetidas a um Tema ou a um texto, como já mencionado, essas duas forças se encontram livres, em sua essência, para interações, transformações, permutações e criação de direcionalidades.

Os arpejos que ascendem com rapidez por duas oitavas, no c. 12 confirmam a finalização do movimento descendente e, sobre os acordes de dó e de dó# diminuto, construídos sobre duas possibilidades de VII grau (natural e harmônico, respectivamente), conduzem-nos a uma situação harmônica mais diatônica, preparando uma articulação: a partir do c. 13, o ritmo harmônico se torna mais tranquilo e resoluções na tônica recuperam a clareza da tonalidade de ré menor; os c. 18 a 20 mantêm o acorde de Lá e finalizam essa subseção (c. 12 a 20) com uma cadência suspensiva, enfatizada pela distância de quatro oitavas entre as últimas notas (fundamentais do acorde) e o mordente sobre a colcheia da mão direita.



Exemplo 7: *Fantasia*, c. 19 e 20.

As escalas em fusas que abriram a *Fantasia* voltam, no c. 21, espalhando-se por cinco compassos e trazendo-nos uma situação que colocaria em dúvida a articulação entre as duas seções, anteriormente mencionada: o reaparecimento do material inicial (c. 1 e 2) poderia ser ouvido tanto como fechamento da primeira unidade (Aa: c. 1 a 26 – opção I), ou como abertura da segunda seção, já que a memória poderia relacionar o gesto escalar como sendo o reinício de uma outra unidade (Ab: c. 21 a 48, opção II).

Opção I: Aa: c. 1 a 26 – Ab: c. 27 a 48

Opção II: Aa: c. 1 a 20 – Ab: c. 21 a 48

Nessa questão, optamos por tomar como critério a situação harmônica, impondo-a sobre a figuração rítmico-melódica: os compassos 18 a 20 insistem, exclusivamente, em desenhos sobre o acorde de Lá, primeira Dominante e, quando encontramos o mordente sobre a colcheia – elemento responsável pela cessação da movimentação – somos levados a relacioná-lo com o gesto cadencial suspensivo do c. 1, de forma expandida e intensificada. Os compassos 21 a 24, com os acordes de mi - mi<sup>o</sup> - dó<sup>#o</sup> - Lá7 (ii – ii<sup>o</sup> – vii<sup>o</sup> – V7), nos levam, finalmente, à resolução em ré (3<sup>o</sup> tempo do c. 24). Segue-se mais uma cadência, para confirmação, e a tétrede de sol<sup>#</sup> diminuto (c. 25), vii<sup>o</sup> grau de Lá, introduz, por meio de arpejos descendentes, a função da Dominante 6/4 cadencial, no c. 26. Sua resolução na tônica ré, no c. 27, dá início à Seção Ab, e realiza a movimentação harmônica ouvida no c. 2, de forma amplificada.

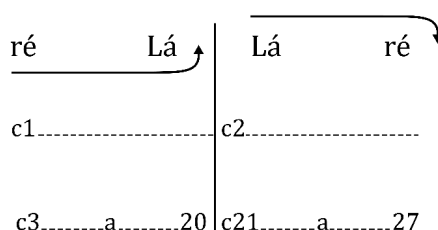
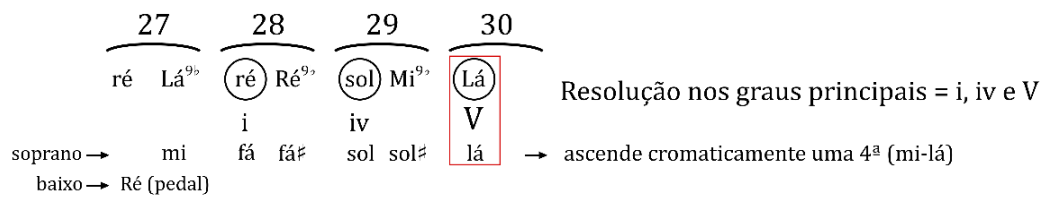


Figura 2: Ampliação dos movimentos cadenciais suspensivo e autêntico dos c. 1 e 2, nos c. 3 a 20 e 21 a 27.

A partir do compasso 27 (Ab), seção dos *arpeggi*, há um progressivo afastamento da estabilidade experimentada em Aa, conduzindo o discurso para uma modesta abertura harmônica, totalmente aderida ao desenrolar dos arpejos e à flutuação métrica. São três segmentos de acordes arpejados, interpolados por figurações de fusas e semicolcheias, respectivamente.

O segmento I tem o menor número de arpejos (6) e sua harmonia confirma as funções principais de ré, assumindo, por isso, uma função expositiva da nova ideia. A ascensão cromática da voz superior também ajuda o ouvido a acompanhar a direcionalidade das últimas duas sensíveis.



**Figura 3:** *Arpeggi* I, c. 27 a 30.

O segmento II, centro desta seção Ab, tem o maior número de arpejos (19) e características claras de um Desenvolvimento. A sensação, até o c. 39 é de instabilidade em termos de direcionalidade harmônica, pois há muitas dominantes individuais que não chegam a nenhuma resolução. Diferentemente do segmento I, os insistentes movimentos arpejados têm na voz superior uma movimentação cromática hesitante e não definida, no tocante à direção: são arpejos livres, sucedendo-se como se fosse uma improvisação guiada pela pura sonoridade de tétrades com intervalos diminutos e cujas funções harmônicas teriam sido momentaneamente abandonadas. Ainda que uma resolução ocorra no c. 36, ela nos leva a uma cadência suspensiva individual sobre a dominante menor, evento que abre ainda mais o caráter vago, de estar à deriva na condução harmônica.

A partir do c. 38, cadências autênticas sobre a tônica (c. 39) e a subdominante napolitana (c. 40) devolvem uma frágil direcionalidade ao discurso para que a cadência de engano, em Si<sup>b</sup>, adquira mais efeito.

33 34 35 36 37 38 39 40 41 42

Ré<sup>9b</sup> Si<sup>9b</sup> Lá<sup>9b</sup> Mi<sup>9b</sup> Mi<sup>7</sup> (lá) Fá<sup>7</sup> Dó<sup>9b</sup> Fá<sup>7</sup> Lá<sup>9b</sup> (ré) Ré<sup>7</sup> sol s<sup>n</sup> Lá Sib

[sol] [mi] [ré Lá] [Sib] [Sib] [i] [ii<sup>6</sup>] [ré] [VI<sup>7</sup>]

soprano  
↳ mi ré dó si dó dó# ré ré dó dó ré mi dó# ré dó si — lá

ascende cromaticamente

1 resolução no v (c.36) e, a partir do c.39, resoluções em I e na s<sup>n</sup> para cadenciar e fechar essa sub-seção

Figura 4: *Arpeggi II*, c. 33 a 42.

Contrariamente ao que se poderia esperar, o terceiro e último segmento, com 11 arpejos, não se apresenta como fechamento harmônico de A<sup>b</sup> em ré. Seu encerramento é percebido pelo desaparecimento dos materiais e textura característicos (*arpeggio* e figurações em fusas e semicolcheias) e pela entrada de novas figurações contrastantes, a partir do acorde de Lá, em mínimas, com uma das vozes em semínimas. A harmonia se afasta ainda mais de ré menor, apresentando movimentos cadenciais mais amplos, assentados sobre o círculo das quintas que realçam o V grau – lá (c. 46) e Lá (c. 49). Este acorde abre o *Rezitativ* de maneira inesperada e com uma tensão acentuada pela apogiatura de 4<sup>a</sup> que resolve sobre a 3<sup>a</sup> do acorde (4<sup>a</sup> Sus). Esta apogiatura aparecerá de forma recorrente nos compassos seguintes, mostrando-se como motivo gerador de uma escala cromática descendente (vide Exemplo 9).

44 45 46 47 48 49

Si<sup>9</sup> Mi<sup>7</sup> Mi Lá Fá Si<sup>7</sup> Mi Lá Rezitativ

$\frac{bII}{V}$   $\frac{V}{V}$

2 cadências resolvidas, tonicizando Lá.

Figura 5: *Arpeggi III*, c. 44 a 49.

## 2.2. Parte B, c. 49 a 79

Três sub-seções podem ser identificadas nesses trinta e um compassos:

- Rezitativ*: c. 49 a 61;
- retorno das figurações escalares (Tocata) e dos desenhos do *Rezitativ*: c. 62 a 74;
- Peroratio* ou Coda: c. 75 a 79.

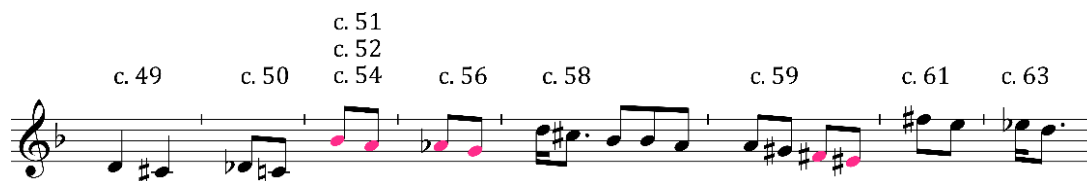
O coração da *Fantasia*, o *Rezitativ*, com seus treze compassos (c. 49 a 61), é objeto de análise de importantes estudiosos, tais como Schleuning (1969) e Schulenberg (2006), que buscam compreender, sobretudo, a estrutura harmônica que sustenta esses poucos compassos tão desafiadores.

A referência à música vocal pode ser percebida se observarmos os acordes da mão esquerda, que, à maneira de um recitativo *secco*, apenas pontuam a mão direita solista. Esta, aproxima-se mais de uma *cadenza* do que de um recitativo – normalmente silábico – pois seus desenhos têm feição de coloratura, de melismas improvisados.

**Exemplo 8:** entrada do *Rezitativ*, c. 49 e 50.

Os elementos que compõem o solo do *Rezitativ* podem ser discriminados em duas figurações distintas: I) melismas compostos por valores muito curtos e com ornamentos escritos ou cifrados, e cuja indefinição de direção e de métrica acentuam o caráter de improvisação. Embora muito próximos em sua identidade fugidia, os desenhos não se sucedem por iteração ou derivação, com exceção das bordaduras em 6as paralelas dos c. 52 e 53, momento este nomeado de *Arioso* por Schleuning (1969, p. 69); II) motivo melódico de segundas descendentes – apogiaturas – majoritariamente menores, prenunciado pela resolução, em semínimas, da 4ª Sus, no c. 49. A importância desse motivo de segundas descendentes está relacionada à declamação dos desenhos melismáticos livres, cumprindo a função de emoldurá-los em pequenas unidades de sentido de diferentes tamanhos e perfis. Simultâneos ou antecipando-se aos acordes da mão esquerda, que os realçam, a maior parte dos motivos de segundas são pronunciados em valores de colcheia, destacando-se do fluxo e pontuando as imprevisíveis ondulações melódicas. Uma lenta descendência

cromática pode ser “costurada”, se unirmos as apogiaturas Si $\flat$ -Lá (c.52), Lá $\flat$ -Sol (c.56) e Fá $\sharp$ -Mi $\sharp$  (c. 59).



**Exemplo 9:** *Rezitativ*, resumo dos motivos de segunda descendente, c. 49 a 63.

Essa liberdade experimentada pela linha melódica solista – mais “fácil” de ser assimilada pelo ouvido pois as práticas da diminuição e da ornamentação já nos habituaram a prescindir de referências métricas e a usufruir das flutuações melódicas – é radicalizada na dimensão harmônica. É nesta curta seção que o conceito de imaginação fantástica, de engenhosidade na arte de surpreender o ouvinte se realiza plenamente. Carl Philipp Emanuel Bach, em seu *Ensaio sobre a verdadeira maneira de tocar teclado*<sup>5</sup>, de 1753-1762, no último capítulo da Parte II, intitulado *Fantasia livre*, assim caracteriza o pensamento harmônico a ser desenvolvido em uma peça desse gênero:

Nas fantasias em que há tempo suficiente para fazer-se ouvir, pode-se modular para tonalidades mais distantes. Aqui não se exigem sempre cadências formais; estas ocorrem no final e, em todo caso, uma vez no meio. [...] É um requinte da fantasia quando se finge que se vai modular para outra tonalidade através de uma cadência formal final e, então, toma-se uma outra direção. Este e outros artifícios inteligentes é que fazem com que uma fantasia seja boa. [...] 2009 [1753-1762], cap. 41, § 8, p. 442

A análise dos acordes e encadeamentos que conduzem o *Rezitativ* revelam a chegada, finalmente, do ponto culminante de um caminho harmônico planejado e construído, teleologicamente desde o c. 1. O caminho para o abandono da tonalidade de ré menor, que havia começado com um primeiro passo nos *arpeggi* de Ab, aqui se completa. Ainda que breve – inicia-se na entrada do c. 50 – o imprevisível ambiente harmônico que se instaura não permite que expectativas e previsões apareçam. São surpresas que se sucedem até percebermos que estamos no clímax da *Fantasia*, localizado exatamente na seção áurea, onde a liberdade já experimentada em termos métricos e melódicos, chega, finalmente, à harmonia.

<sup>5</sup> Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.





Além disso, se consideramos o acorde de Mi também como um acorde mediante – enarmonia de Fáb, vindo do cromatismo Fá/Fáb – podemos compreender as enarmonias entre a quinta Dó#/Réb e Sol#/Láb (c. 58, 60 e 61).

A disposição cromática dos nove acordes usados no *Rezitativo* atinge o âmbito de uma quinta aumentada, tendo o acorde de Fá, justamente, como centro:

Lá-Láb-Sol-Solb-Fá-Mi-Mib-Ré-Réb.

Os quatro acordes que aparecem uma única vez – Fá, Solb, Mib, Mi –, entre os c. 51 e 57, são a assinatura de Bach, transposta e retrogradada: Mi (B), Mib (A), Solb (C), Fá (H)<sup>8</sup>.

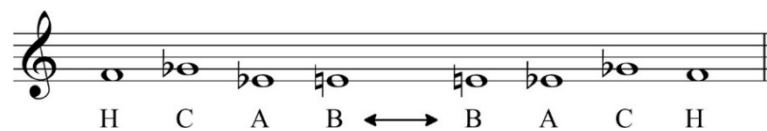


Figura 8: motivo BACH.

Embora todos os acordes sejam maiores e contenham sétimas ou nonas (excetuando-se os dos c. 61, dó#/réb, e c. 68, sol), sua concentração e encadeamentos precipitados não permitem que suas funções de Dominantes sejam satisfatoriamente ouvidas em suas resoluções.

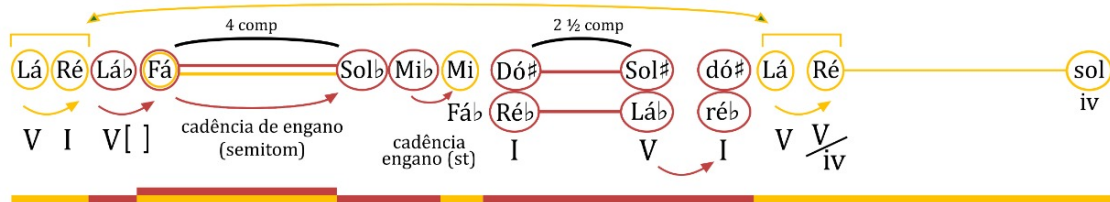
Partindo do movimento mais básico do idioma tonal, a cadência autêntica, ou seja, o movimento de quinta descendente que repousa em um centro, encontramos

- 1) no início, c. 49, Lá-Ré;
- 2) nos c. 60 e 61, Sol#/Láb-dó#/réb;

3) no fechamento, c. 62 e 63, quando os acordes do c. 49, Lá-Ré são repetidos, e seguem mais uma quinta para atingir o acorde de sol, (c. 68) confirmando a volta à tonalidade de ré menor por meio de sua subdominante.

Um movimento cadencial suspensivo acontece logo no c. 50, pois o acorde de Láb não leva de imediato a Réb, justamente o I grau cromatizado, que vai ser evitado e só vai ser ouvido no c. 58, confirmado em sua importância pela cadência autêntica que se segue nos c. 60 e 61.

<sup>8</sup> Na notação anglo-saxônica, a nota Lá corresponde à letra A, Sib a B, Dó a C e Si a H. O nome Bach é ouvido quando o motivo Sib (B)-Lá (Lá)-Dó (Dó)-Si (H) é executada.



**Figura 9:** *Rezitativo*, c. 49 a 68, relações cadenciais entre acordes. Aqueles circulos em amarelo são diatônicos a Ré e, os em vermelho, a Ré♭. O acorde de Fá pertence às duas tonalidades.

As movimentações que se relacionam por semitom e que evocam o nome Bach podem ser vistas, harmonicamente, como cadências de engano, isto é, uma passagem de Dominante para uma função relativa ou antirrelativa do grau inicialmente almejado (V-VI).

c. 51 a 54: Fá, chegando a Sol♭ (VI grau de si♭) no c. 55;

c. 56: Mi♭ chegando a Mi~Fá♭ (VI grau de lá♭), no c. 57.

É interessante remarcar que os acordes que iniciam as cadências de engano – Fá (c. 51) e Mi♭ (c. 56), completam uma terça maior (dois tons inteiros) com a chegada do Dó#/Ré♭, no c. 58, a resolução prometida pelo Lá♭ do c. 50, e confirmam a tríade de Ré♭ descendente, desde que o Lá♭ apareceu pela primeira vez no c. 50.

c. 50	c. 51 a 54	c.56	c. 58
Lá♭	Fá	Mi♭	Ré♭

Os pilares da tonalidade da *Fantasia* – os acordes de Lá e Ré – e mais seus correspondentes cromáticos – Lá♭ e Ré♭ – estão em posições estratégicas espelhadas, início e fim do segmento em que ocorrem os cromatismos harmônicos, c. 49 e c. 62 e 63.

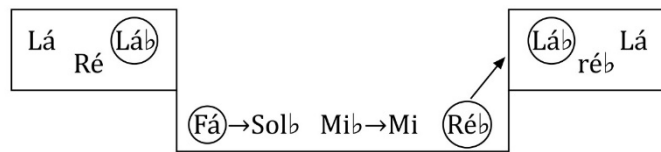


Figura 10: resumo e realce da estrutura que emoldura as cadências do *Rezitativ*, c.49 a 62.

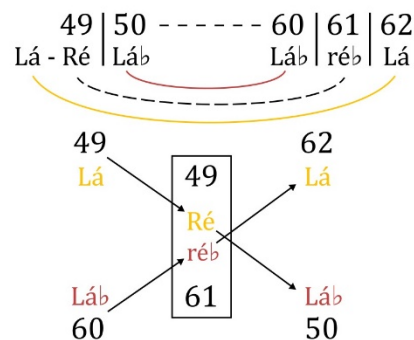


Figura 11: síntese da relação espelhada dos acordes Lá, Ré, Láb e Ré♭, c. 49 a 62.

### 2.3. Parte C: c. 69 a 79

Apenas onze compassos compõem essa parte final, que tem como função recuperar a tonalidade principal – ré – e convencer o ouvinte de que a fantasia, a inventividade e engenhosidade melódica métrica e sobretudo, harmônica, puderam ser desenvolvidas pois a promessa da volta da tonalidade da peça vai ser cumprida.

Dividida em duas pequenas subseções, de 6 e de 5 compassos, retoricamente sua importância é de uma “descompressão”, uma volta gradativa das profundezas para a superfície.

A subseção compreendida entre os compassos 69 e 74 são uma síntese entre a assertividade harmônica do início, com cadências que recolocam o ouvido nas funções principais da tonalidade, recuperando as figurações melismáticas do *Rezitativ* sobre os acordes do acompanhamento *secco*.

A segunda, e final, subseção é a peroração, ou Coda, que leva todas as forças harmônicas, texturais, métricas e melódicas a seu ponto final.

Quando não se tem muito tempo para mostrar a própria arte no prelúdio, não se deve ir longe para tonalidades distantes, pois logo se vai ter que parar. Também não se deve abandonar, logo no início, a tonalidade principal e, no fim, retomá-la atrasada. No começo, a tonalidade principal deve dominar por certo tempo, para que se ouça com certeza o que se toca; antes do final deve-se também voltar a ela

por um bom tempo, para que os ouvintes sejam preparados para o final da fantasia e para que a tonalidade principal impressione bem a memória (Bach 2009 [1753-1762], p. 440, § 6).

### 2.3.1. Peroratio, c. 75 a 79

A parte final da *Fantasia* se apresenta como uma engenhosa síntese dos componentes cromáticos presentes tanto na dimensão melódica quanto harmônica, confirmando e celebrando a tonalidade de ré/Ré por meio de um giro completo pelas dozes quintas do círculo. Começando no 3º tempo do c. 75, os acordes diminutos se encadeiam a cada tempo, obrigando-nos a enarmonizá-los, a partir do c. 76 para melhor compreendê-los.

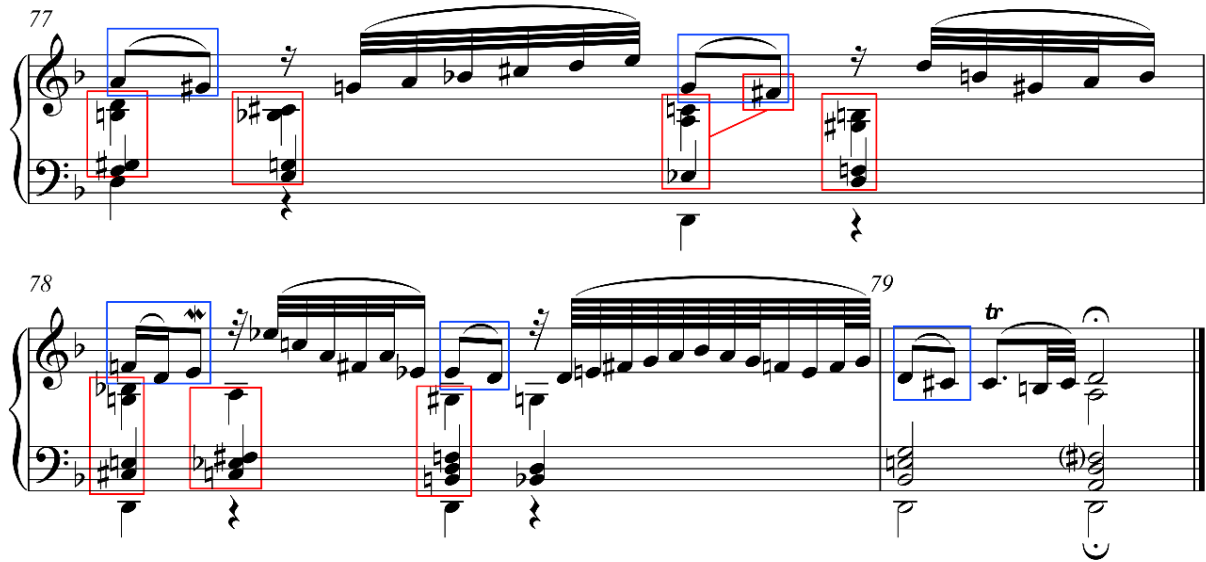
Encastando esse movimento pelo círculo, uma escala cromática completa, descendente, em colcheias, retoma o desenho fragmentado, também em colcheias descendente, e dos melismas, do *Rezitativ* e ainda restaura, para finalizar de forma mais veemente, a primeira escala cromática descendente ouvida na *Fantasia*, quando da apresentação da tonalidade, nos c. 10 e 11.

No penúltimo compasso, um gesto escalar sobre o acorde de sol menor (iv6), rememora as escalas dos c. 1 e 2.

75

Pedal Ré

76



Exemplo 10: *Peroratio*, c. 75 a 79. Acordes diminutos no círculo das quintas e escala cromática descendente em colcheias.

75

76

77

78

79

$V^9_{iv}$   
iv  
Ré sol  
D g

Lá Ré Sol Dó Fá  
A D G C F  
(1) (2) (3) (4) (5)

→ início do ciclo de 5<sup>as</sup>

Sib Mi $\flat$  Lá $\flat$  Ré $\flat$  = Dó $\sharp$   
B Es As Des = Cis  
(6) (7) (8) (9)

Sol $\flat$  = Fá $\sharp$  Dó $\flat$  = Si Mi  
Ges = Fis Ces = H E  
(10) (11) (12)

iv<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I  
sol Lá Ré  
Cadência final!

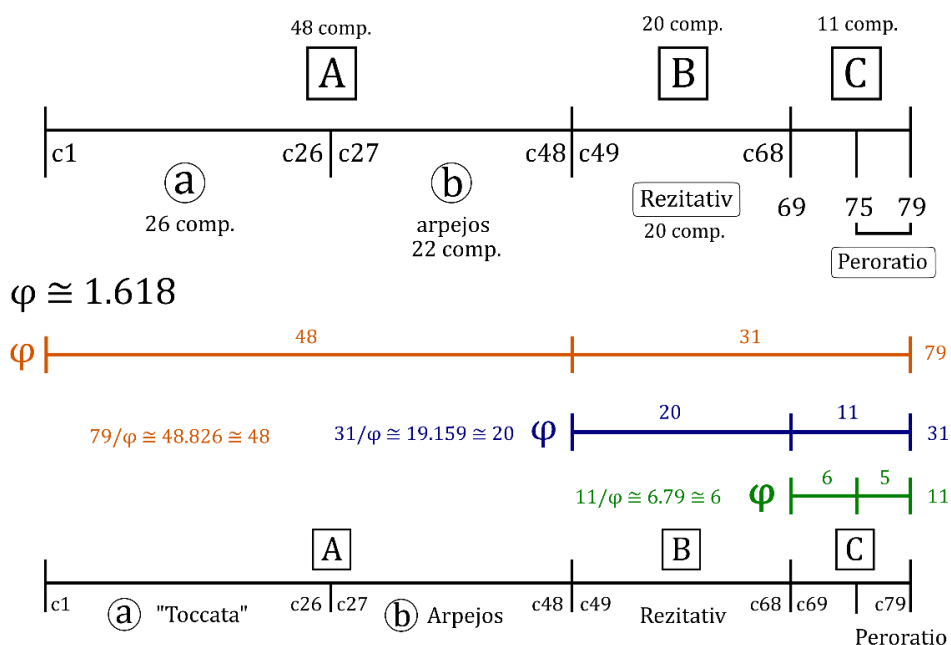
ciclo de 5<sup>as</sup> completo ←

Figura 12: *Peroratio*, c. 75 a 79, resumo dos doze acordes diminutos com as enarmonizações.

### 3. Conclusões

É característico de uma Fantasia ter uma estrutura formal seccionada, baseada no contraste e, muitas vezes, pensada como um mosaico que, para ser compreendido em sua unidade e inteireza, precisa de um afastamento do olhar.

A *Fantasia Cromática* apresenta essas segmentações que contêm esses contrastes harmônicos, texturais, métricos e melódicos suficientes para sua discriminação como unidades quase que autônomas de sentido, mas o olhar à distância nos revela uma estrutura regida pela proporção áurea em suas articulações mais significativas.



**Figura 13:** proporções áureas entre partes e seções.

Na forma global, o c. 49 – corte áureo do total dos 79 compassos – sinaliza o clímax da *Fantasia*, a entrada do *Rezitativ*, como já assinalado anteriormente.

A seção aqui nomeada C, que contém as subseções finais, em relação à seção B (*Rezitativ*) e o Peroratio (subseção) em relação à seção C, replicam a proporção áurea com perfeição.

Seria este, mais um *artifício inteligente*, como disse C. P. E. Bach, entre tantos outros encontrados nessa pequena e magistral obra?

## Referências Bibliográficas

1. Bach, Carl Philipp Emanuel. 2009. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Trad. Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp.
2. Basso, Alberto. 1985. *Jéan-Sebastien Bach*. Vol. I e II. Trad. Hélène Pasquier. Paris: Fayard.
3. Brewer, Charles Everett. 2011. *The Instrumental Music of Schmeltzer, Biber, Muffat and their Contemporaries*. Burlington: Ashgate.
4. Collins, Paul. 2005. *The Stylus Phantasticus and the Free Keyboard Music of the North German Baroque*. London: Routledge.
5. Dahlhaus, Carl. 1956. Versuch über Bachs Harmonik. *Bach Jahrbuch*, n. 43, p. 73–92.
6. Forkel, Johann Nikolaus. 2000 [1802]. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Berlin: Henschel.
7. Keller, Hermann. 1950. *Die Klavierwerke Bachs: Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*. Leipzig: C. F. Peters.
8. Kircher, Athanasius. 2017 [1650]. *Musurgia Universalis*. Disponível em <[https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite/content\\_710005/D\\_A07.pdf](https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite/content_710005/D_A07.pdf)>. Acesso em: 5 jan. 2021.
9. Mattheson, Johann. 1999 [1739]. *Der vollkommene Capellmeister: Neusatz des Textes und der Noten*. Kassel: Bärenreiter.
10. Schleuning, Peter. 1969. “Dieser Fantasie ist einzig...” – Das Rezitativ in Bachs Chromatischer Fantasie und seine Bedeutung für die Ausbildung der freien Fantasie. In: Geck, Martin (Ed.). *Bach-Interpretationen*, Göttingen, p. 57–73.
11. \_\_\_\_\_. 1990. “Bach’s Chromatic Fantasy and Musical Sturm and Drang”. In: Dirksen, Pieter (Ed.). *The Harpsichord and its Repertoire: Proceedings of the International Harpsichord Symposium*, Utrecht, p. 217–229.
12. Schulenberg, David. 2006. *The Keyboard Music of J. S. Bach*. 2ª edição. New York: Routledge.
13. Steblin, Rita. 1996. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. New York: University of Rochester Press.
14. Wiemer, Wolfgang. 1988. Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasie in c-moll – ein Lament auf den Todes Vaters? *Bach Jahrbuch*, n. 74, p. 163–177.

15. Wolff, Christoph. 2000. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company.



## Deciphering Flavio Pereira's *Reading of Dostoevsky* after the *The House of the Dead*

*Decifrando Uma Leitura de Dostoiévsky de Flávio Pereira  
a partir de A Casa dos Mortos*

**Nadia Vassileva Nedialkova**

**Bojin Iliev Nedialkov**

**Flavio Santos Pereira**

*University of Brasilia*

**Abstract:** This article provides a “*déchiffrage*” of the form, style, compositional techniques, and referential musical meanings employed by the Brazilian composer and pedagogue Flavio Santos Pereira in the composition of a seven-part suite entitled *Reading of Dostoevsky*, written in 2016 and based on the book *The House of the Dead* by Fyodor Dostoevsky. This chamber work is a premonitory work about the present pandemic time, which tests not only the human existential instincts and fears but also the spiritual, philosophical, and moral values upon which a mature and complete personality is built. The author manages to turn the economic structure of a dodecaphonic material into a source of polyphonic, polyrhythmic, stylistic, and timbre diversity. Oscillating and incremental textures, often reaching four-voice overlays, find their counterbalance in the asymmetric movements that synthesize complex subharmonic timbre combinations. The work can be classified as program music, as it employs characteristics of expressionist and impressionist styles mixed with free improvisatory polyphonic techniques. This paper also aims at inducing young performers to consider the paradigmatic model of “*déchiffrage*” for interpretation supported by stylistic and formal analysis based on classical and modern models. The article includes the full score of *Reading of Dostoevsky* by Flavio Santos Pereira.

**Keywords:** Brazilian chamber music. Formal analysis of contemporary music. New program music. Analysis for performers.

**Resumo:** Este artigo apresenta uma “*déchiffrage*” da forma, do estilo, das técnicas de composição e dos significados musicais referenciais usados pelo compositor e pedagogo Flavio Santos Pereira na composição de uma suíte de sete partes intitulada *Uma Leitura de Dostoiévski*, escrita em 2016, e que é baseada no livro *A Casa dos Mortos* de Fiódor Dostoiévski. Esta peça de música de câmara é um trabalho premonitório sobre os tempos atuais da pandemia, que testa não somente os instintos e medos da existência humana, mas também



os valores espirituais, filosóficos e morais sobre os quais uma personalidade madura e completa é construída. O autor consegue converter a estrutura econômica de um material dodecafônico em uma fonte de diversidade polifônica, polirrítmica, estilística e tímbrica. Texturas incrementais e oscilantes, que frequentemente alcançam quatro vozes sobrepostas, encontram um contrabalanço nos movimentos assimétricos que sintetizam as complexas combinações de timbres sub-harmônicos. A peça pode ser classificada como música programática na medida em que emprega características dos estilos expressionista e impressionista, misturados a técnicas polifônicas de improvisação livre. Este artigo também visa induzir jovens instrumentistas a utilizar o modelo paradigmático da “*déchiffrage*” para uma interpretação baseada na análise formal e estilística, com suporte em modelos clássicos e modernos. O artigo inclui a partitura completa da obra *Uma leitura de Dostoiévski* de Flavio Santos Pereira.

**Palavras-chave:** Música de câmara brasileira. Análise formal da música contemporânea. Nova música programática. Análise para performance.

## Introduction

This paper is the product of an artistic and theoretical collaboration between the two performers and the composer who sign the article. The composer, Flavio Santos Pereira, has an eclectic style. In his works, we find French, German, and Portuguese influences, but above all influences from composers of the Brazilian concert-music tradition—especially Claudio Santoro and Camargo Guarnieri—regarding the lyricism of melodic lines and the exploration of polyphonic textures. Pereira was a student of Claudio Santoro, his advisor during his undergraduate studies in composition and conducting, and with whom he kept close acquaintance until his death in 1989. From Santoro, he inherited especially a taste for experimentation and polyphonic textures, driven by a dynamic formalism averse to the mere reproduction of established models.

His recent composition *Reading of Dostoevsky*<sup>1</sup> (2016), for oboe and violin, takes the content and chronology of Fyodor Dostoevsky's *The House of the Dead* as material for the compositional creative process, following the motto *Struggle for the Freedom of the Spirit*. Unintentionally, Pereira wrote a premonitory work in relation to the current pandemic situation that led the world into distress on a large scale. The pandemic crisis has locked all of humanity into a huge *House of the Dead* in which everyday rites are determined by survival instincts. But, as in *The House of the Dead*, human beings will be able to seek communion with their

---

<sup>1</sup> Available in <https://soundcloud.com/user-750505468/sets/leitura-de-dostoiévski>

own conscience in order to rediscover *the freedom of the spirit*. Pereira sets Dostoevsky's verbal work into musical images, fulfilling the writer's philosophical message and provoking the listeners to find, for themselves, answers about the meaning of life.

## Hypotheses

In this article, we analyze the musical work *Reading of Dostoevsky*, seeking to elucidate the main vectors that guided the composer in his creative process. We investigate the roots of the work's formal conception, seeking to unveil the links with tradition and also how tradition is re-signified. *Reading of Dostoevsky* is conceived in seven movements. The large number of movements led us to the hypothesis that the piece is similar to a dance suite with cyclical form. Although Pereira did not label each movement with a dance title, we demonstrate their analogy with dances found in Bach's suites (Beach 2005).

A second hypothesis is that *Reading of Dostoevsky* functions as program music. Indeed, we demonstrate that the composer musically translates the text of *The House of the Dead* by Fyodor Dostoevsky in its entirety—not only parts or fragments. The work proposes an emotional reading of the text articulated by a musical discourse. The selected quotes, working as a metatext, are intended to create, in the listening process, an imagined emotional synchrony between text and music.

*Reading of Dostoevsky* is full of symbolism. As the work starts and concludes with the pitch G (*Sol*), we assumed that it was a reference to Guido d'Arezzo/Doni's "alphabet". This initial assumption was eventually confirmed, since the work abounds in symbols. There was special care to the use of symbology associated with numerology, assigning specific meaning to musical proportions.

## General considerations

In *Reading of Dostoevsky*, Pereira presents a unique and unrepeatable stylistic procedure characterized by the intertwining of octaves in thematic presentations of the serial material, generating new permutations from the systematic filtering of the chromatic aggregate. The piece also challenges the

performers' technical skills. It is characterized by a constant transition between extreme registers, giving the performers unlimited timbre possibilities, which further contribute to the colors of all the other creative techniques advocated by the composer.

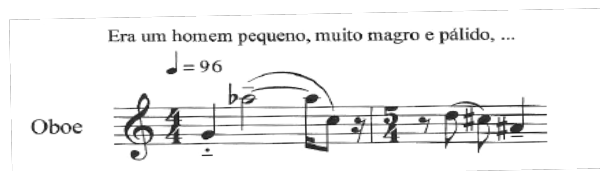
*Reading of Dostoevsky* makes use of a wide palette of textures, ranging from monodic writing to dense polyphony as a result of the interaction of new parts added to complex combinations of composite subharmonic timbres. These principles are applied to the polyphony between oboe and violin in most sections, namely sections 2, 4, 5, 6, and 7.

In parallel to polyphony, integrated into an organic whole, the use of polyrhythms is recurrent and developed on the basis of regular and irregular meters. Regarding the work's harmonic content, "it is important that we know how harmonic connections are effected, how harmonic relations interact with voice-leading and melodic functions, and, most important, to realize that harmonic relations are basic to the study of form" (Forte; Gilbert 1983, p. 109). Regarding dissonance, it achieves a symbolic meaning of movement while consonance is associated with a static state.

The composer sought to incorporate and musically express the double plane of the novel, which portrays the drama of the character Alexander Petrovich, but also of Dostoevsky himself (Kirkov 1981). Oboe- and violin-timbre features were used to represent the voices of the soul and the conscience in Dostoevsky's dialogue with himself during his exile. In general, the melodic line of the oboe stands out, embodying the thoughts and feelings of the exiled writer-philosopher. The counterpoint of the violin part portrays an "unshakable" tonal series that represents the cruel reality of a prison.

### **The Suite form and the embedded programmatic discourse**

The first movement, composed for solo oboe, corresponds to the Prelude of a suite. The oboe is associated with the quote "He was a small man, very thin and pale, ..." (Dostoevsky 2015, p. 13. Our translation). This is how Dostoevsky describes the character Alexander Petrovich, who taught four classes a week to Ivan Ivanovich Gvozdikov's five daughters. Figure 1 shows how Pereira explores the characteristic timbre of the oboe to represent the image of A. Petrovich.



**Figure 1:** The introductory text connects the oboe with the image of the intellectual prisoner.

The dodecaphonic serial theme is presented four times, in direct relation to the four weekly classes mentioned in the novel, also symbolizing the four years spent in prison. Moreover, it corresponds to the four lessons on life that Dostoevsky received during his exile.

In the *Prelude*, Pereira has applied the dodecaphonic technique, using a twelve-tone serial theme without repetition. Figure 2 shows the serial theme that the composer adopts in the organization of his work: G, A $\flat$ , C, D, C $\sharp$ , A $\sharp$ , B, E, E $\flat$ , A, F, F $\sharp$ . This serial theme is subjected to permutations and filtering that go beyond the traditional transformations associated with the dodecaphonic compositional technique.



**Figure 2:** First presentation of the serial theme.

The serialism associated with the use of the dodecaphonic series, strictly followed in the *Prelude*, leads unmistakably to the symbolic analogy with the rigor of the established order, according to which the day of the condemned exiles, including Dostoevsky, takes place unalterably. This model must be accurately decoded by the performers in order to convey, as clearly as possible, the philosophical basis of the work: the idea of two symbolic layers launched once by the author of the novel and a second time by the composer.

Part of the symbolism and musical semantics can be revealed by examining the meaning of the pitches, taking Guido d'Arezzo's<sup>2</sup> alphabet as a

<sup>2</sup> About d'Arezzo, David E. Cohen (2008) writes: "Guido of Arezzo, the most influential music theorist and pedagogue of the Middle Ages, was the author of four extant musical texts, all composed c. 1026 – c. 1033. [...] Guido's teachings represent the culmination of a Northern Italian

reference, with the additions and changes brought by the theorist Giovanni Doni<sup>3</sup> (1595–1647). According to Figure 2, we observe four motifs in the first exposition of the theme, each one starting and ending with a different pitch of the diatonic scale, bringing a coded message based on d'Arezzo/Doni's alphabet.

1. The first motif starts with G (*Sol*) and ends with C (*Dó*), meaning: *The sun [sol] also looks at God [Deus];*

school of music theory and pedagogy, the most important representative of which (apart from Guido himself) is the *Dialogus de musica*, also known as *Enchiridion musices* ('Handbook of Music'). Formerly attributed to the Abbot Odo of Cluny (d. 942), it was compiled c. 1000 by an anonymous Lombard monk now known as 'Pseudo-Odo.' The *Dialogus* is a source for much of Guido's teaching, particularly in his principal treatise, the *Micrologus*. [...] The basis of Guido's method was to have the student singer learn to recognize and produce the notes of the scale by associating each with a melodic phrase that starts with that note and thus provides a mnemonic for the intervallic relations of that note to the notes around it. He used for this purpose the hymn *Ut queant laxis*, each of whose first six short phrases begins with a different note, in ascending order by step, starting from C.

Ut que-ant la - xis re - so - na - re fi - bris Mi - ra ges - to - rum fa - mu - li tu - o - rum,

Sol - ve pol - lu - ti la - bi - i re - a - tum, Sanc - te Jo - an - nes.

Closely associated with hexachordal solmization is another, equally celebrated pedagogical device that was universally attributed to Guido, although no extant text by him mentions it: the Guidonian 'hand' (*manus*). Each 'place' of the gamut (the *littera* plus *vox* or *voces* for each note) was visualized as occupying a position on one of the joints or fingertips of the left hand. [...] Finally, we must mention the most important of all the innovations ascribed to Guido, and one in which he certainly played an early and significant role: staff notation" (p. 339, 341, and 344).

<sup>3</sup> According to Hodges (2021), "Giovanni Doni changed the name of the root tone from 'Ut' to 'Do,' and added Si, which d'Arezzo did not recognize as a scale tone (p. 1). [...] Doni mnemonicized the note names as abbreviations of the following Latin words (mnemonicization was a favorite trope since ancient times of the "method of symbols", in which one series of things is theosophically associated with another, thereby enriching both for the mind's contemplation):

Do - *Dominus*, Lord, i.e. God

Si - *Sider*, star, the siderial world. all galaxies

La - *Lactae*, milk, our Milky Way galaxy

So - *Sol*, Sun

Fa - *Fata*, fate. Fate is ruled by the planets, hence Fa is the planets.

Mi - *Microcosmos*, the small universe, the Earth.

Re - *Regina Coeli*, Queen of the Heavens, the Moon.

Do - *Dominus*" (p. 2).

2. The second fragment begins with D (*Ré*) and ends with B (*Si*), meaning: *Matter [Matéria] ascends to Heaven [Céu]*;
3. The third fragment begins with E (*Mi*) and ends in A (*Lá*), meaning: *The Miracle [Milagre] of the Milky Way or The Miracle of the Stars [Estrelas]*;
4. The fourth and final motif begins with F (*Fá*) and ends with G (*Sol*), meaning: *The seven planets look at the Sun [Sol]*.

We emphasize that the work has seven movements and all thematic materials are developed aiming at the brilliant ending, establishing a close relation with Dostoevsky's work that links all sections into an organic musical discourse.

The closed cycle of the theme presented with 13 pitches, as shown in Figure 2, starts and ends with G (*Sol – Sun*), symbolizing the day in prison, where the prisoners' eyes see the sunlight only in the early morning and at the end of the afternoon. The sunlight is absent throughout the course of the day and is absent too in the soul of the writer-philosopher, as well as in the reality of the prison cell and during torture. It should be noted that Pereira approached this undisturbed cyclical aspect of the day in prison in a similar way. The work opens the first movement with the note G (*Sol – Sun*), in the oboe, and ends the last movement again with the pitch of the "Sun", but this time on the violin's G string, harmonically combined with E-flat on the fifth octave played by the oboe. We interpret this consonant ending as a symbol of freedom, since all other movements end with other pitches of the dodecaphonic order in highly dissonant combinations.

In the first section, each presentation of the series is fragmented in a different number of motivic cells. The first presentation is divided into four motivic cells (as discussed above), the second into three, the third into two, and the fourth into five. This way, the real culminating point<sup>4</sup> is found in the third and denser presentation of the theme. The culmination is marked by an *accelerando*, compensating for the first of this presentation's two fragments, which starts with a slower tempo (*Più Lento*).

It is not by chance that the real culminating point is placed exactly on the movement's golden ratio: 1/1,618. In a retrograde version of the same golden

---

<sup>4</sup> We are referring to the "logical and real" (rhetorical) culmination of the movement and not to the melodic culmination. At this moment, we have a concentration of rhythmic and motivic culminations (*stretto*) in the third presentation of the theme series.

ratio, this time from the end to the beginning of the movement, the location of the melodic climax happens on A, stressed by *fortíssimo* dynamics, highlighting the highest pitch of the fourth octave.

This analysis of the first part clarifies the main creative idea of the composer. It is known that, in most cases, the first movement, and particularly its exposition section, carries the "DNA" of the entire work, serving as a deciphering key to the "correct" interpretation of the principles incorporated by the composer.

The second movement corresponds to the *Allemande*, which in the Renaissance and Baroque periods was often performed by a small group of performers. After the *Prelude*, for solo oboe, this second movement is, in fact, the first duet of the work, in a possible allusion to the Renaissance and Baroque practice.

The image shows a musical score for the opening of the second movement, labeled 'II'. The score is for Oboe (Ob.) and Violin (Vln.) in 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 72. The text above the score reads: "Todos conheciam o motivo de sua condenação ... É comum considerar crimes dessa natureza como desgraças reciprocas ...". The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *mp*, and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

**Figure 3:** Opening of the second movement, interpreted as an *Allemande*.

Figure 3 exemplifies the first polyphonic exposition of the dodecapronic serial theme in free improvisational style. The complementary rhythm and asymmetrical polyrhythmic combinations enhance the aggressive confrontation between the angular melodic lines of the oboe and the violin.

An excerpt from Dostoevsky is appended to the musical text: "Everyone knew the reason for his conviction... It is common to consider crimes of this nature as reciprocal misfortunes..."<sup>5</sup> (Dostoevsky 2015, p. 13. Our translation).

<sup>5</sup> *Everyone knew the reason for his conviction:* to have killed his wife out of jealousy, a year after getting married, giving himself up soon after the crime, a fact that had helped him to lessen the penalty. *It is common to consider crimes of this nature as reciprocal misfortunes* — for the victim and for the criminal —, later forming an atmosphere of compassion and tolerance.



In his text, Dostoevsky uses his novelist techniques to indirectly, through his character, attribute to himself a supposed domestic crime, avoiding describing the real reason for his exile, which is of political order. The polyphonic texture composed by the lines of the oboe and the violin expresses, in a deeper philosophical level, the inner struggle of the "fallen" writer-philosopher.

The third movement is a reminiscence of a *Sarabande*, with its standard form in three sections. The *Sarabande* has its origins as a Spanish folk-dance in the 16<sup>th</sup> century, with characteristics of Moorish influence. We note also that the performance of *Sarabandes* in funeral rites is frequent. At the end of the third movement, for solo violin, Pereira "buries" the supposed fleeting hero Alexandre Petrovich, "killed" by Dostoevsky to "leave him" with the pitches of *The House of the Dead*.

In the last five bars, as shown in Figure 4, the composer literally represents the ceasing of the character's life, as the theme's pitches begin to catch up with each other, turning into agonizing vertical dissonant chords and intervals, symbolizing the uneven beats of the dying heart. The movement ends with the weakening (decreasing) of the continuous line in a diminished octave, equivalent to a major seventh.

Numerology helps to clarify the musical semantics of this passage: eight, the number of life, becomes seven, expressing that "only the soul remains in its eternal rest".



**Figure 4:** End of the third movement, a *Sarabande*; the passage symbolizes the death of Alexander Petrovich.

The third movement is associated with other text fragments: "I got news from her about his death and I got an old basket with his papers<sup>6</sup> [...] I found a

<sup>6</sup> "Circumstances forced me to stay away from the city of C for months. I returned in the middle of winter and one of the first things I found out was that this Petrovitch had died in early November, without medical assistance or friends.

Such a death was almost forgotten, just a few months later. And the rooms where I had lived were still vacant. I went to see them, more as an excuse to see the old woman. By giving a

full pile [...] in a small handwriting<sup>7</sup> [...]. In that text [incomplete] lined up<sup>8</sup> [bizarre cases, sometimes candid memories, written in a nervous style, highly personal, also full of paroxysms<sup>9</sup>]" (Dostoevsky 2015, p. 15–16. Our translation). This is the penultimate text fragment annotated by the composer, whose developments unfold in the third, fourth, fifth and sixth movements of the music.

To perform this piece, the relationship between text and music must be mapped. The complete implied text, to which Pereira alludes with three incomplete quotations, has to be found and analyzed. The quoted fragments are: bizarre cases, sometimes candid memories, written in a nervous style, highly personal, also full of paroxysms. Once the performers are aware of the meaning of these quotations, they can design the character to be informed through the music.

The fourth movement is associated with the *Loure*, appearing as a slow Giga in three parts, in the form: A–B–A'. This is followed by a faster Courante in the central part, which can also be defined as a variation, or Double. The third section re-presents the *Loure* dance. In this fourth movement, the emphasis is again on polyphony, polyrhythmic, and dodecaphonic development of the thematic material, going from two to three voices. The compositional technique featured in this movement is the dialogical opposition between the oboe and the violin.

---

twenty-kopeck coin, *I got news from her about his death and I got an old basket with his papers*" (Dostoevsky 2015, p. 15. Our translation).

<sup>7</sup> "I took the papers with me and spent the whole day putting them in order. Three-quarters were indecipherable or occasional notes and corrected lesson notebook sheets. Finally, *I found a full pile* from first to page three hundred and something *in a small handwriting*. Certainly, the author did not want or could not finish the narrative that took place there, addressing precisely the life he had led in prison for ten years" (Dostoevsky 2015, p. 15–16. Our translation).

<sup>8</sup> "*In that text incomplete lined up* bizarre cases, sometimes candid memories, written in a nervous style, highly personal, also full of paroxysms. I reread those memoirs a number of times and ended up coming to the conclusion that this work should have been written in the midst of crises and attacks of mental alienation. I have for myself that those writings about the prison - *The House of the Dead*, as the narrator himself in a certain passage calls them..." (Dostoevsky 2015, p. 16. Our translation).

<sup>9</sup> Paroxysm: a sudden and severe attack of acute physical pain. Sudden attack of strong emotional excitement and its outward manifestation, fainting. Acute form of feeling experience.

The fifth movement resembles a Minuet. However, instead of the normative trio, there is a faster central part with a characteristic impressionist character, as illustrated in Figure 5.

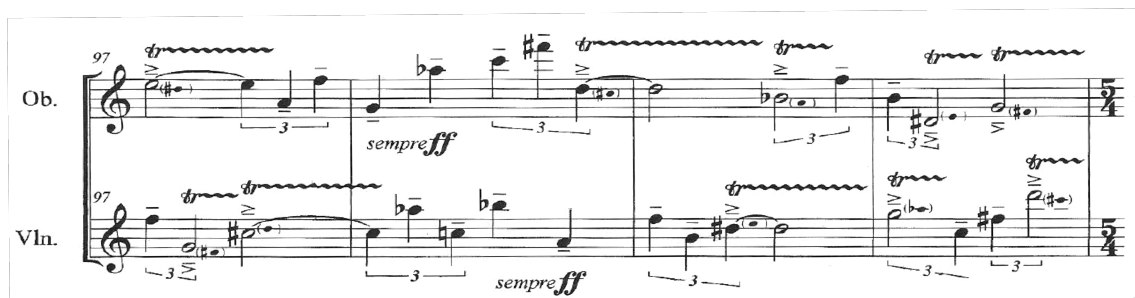
The image shows a musical score for Oboe (Ob.) and Violin (Vln.) for measures 97 to 104. Both parts feature a series of trills, indicated by wavy lines above the notes, and are marked with 'sempre ff' (sempre fortissimo). The Oboe part includes several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) over groups of notes. The Violin part also includes triplet markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Figure 5: Central part of the fifth movement, evoking an impressionist character.

The overflowing trills, from oboe to violin and vice versa, refer to Benjamin Britten's program work for solo oboe, entitled *Arethusa*, one of Ovid's metamorphoses. It should be noted that the author has achieved an extremely vivid stylistic contrast through the eclectic opposition between the expressionistic style (reminiscent of Schoenberg or Berg) (Yapova 2011) of the first and third parts, and the refined impressionistic style of the central section, nevertheless always following the dodecaphonic technique applied to the main serial theme. The architecture of this fifth movement is based on two and three voices counterpoint.

The sixth movement employs the *Siciliana* form. The violin initiates the movement in the role of accompanist, from which erupt elaborated melodic lines in one and two voices. These are characterized by long notes. In turn, they are interrupted by passages similar to arpeggios unfolded on the four strings of the violin, to resume the role of accompanist, in allusion to the movement of the waves of the sea. This vivid imagery reflects an exiled man state of mind, who sinks into the deep waters of despair but now returns and, with his last forces, stays on the surface of the sea to take a breath: "... I ended up coming to the conclusion that this work should have been written in the midst of crises and attacks of mental alienation" (Dostoevsky 2015, p. 16. Our translation). The beginning of the movement summarizes all these observations, as illustrated in Figure 6.

**Figure 6:** The beginning of sixth movement that features a *Siciliana*

The oboe angular line, presented in the upper voice, conducts a dialogic melody reminiscent of crying, moaning, and screaming, which further accentuates the dramatic character of the movement. This *Siciliana* is the dramatic culmination of the work.

The seventh and last movement corresponds to a *Giga*. It has a fast and moving character. Figure 7 shows the spectacular end of the work, that finishes in the “solar” pitch G, in consonance with an E-flat in the oboe. The seventh movement consists of three parts. The first part contains 17 bars. This is a number that can be associated with the idea of *resurrection*, as tradition has established since ancient times. The second, slower part is built in 8 bars, with the number eight symbolizing the word *life*.<sup>10</sup>

The last part consists of 19 measures. Here again we find a number that can be related to Solomon's square numerology (Luna 2019). The number 19, which is positioned vertically, means *the new birth*. This fully corresponds to the text of the program borrowed by Pereira, quoting Dostoevsky, after the end of this last part, to serve as a conclusion: “*The chains fell to the ground... I couldn't believe it wasn't on my ankles ... Freedom, new life, resurrected* <sup>11</sup> *of the dead ... What a glorious moment!*”. Here, Pereira once again suppresses phrases from the original in the program text. Recalling the original text can help to clarify the musical discourse: “[...] I left the prison never to return. [...] first we went to the blacksmith, so he could take our chains off [...]. The chains fell to the ground. I got them [...]. I wanted to hold them, look them over, one more time. Amazed, I

<sup>10</sup> On the symbolisms of numbers 17 and 8, see, respectively, Schimmel 1993, p. 219–221 and p. 156–163.

<sup>11</sup> “Risen from the dead”. The original text emphasizes the word *resurrected*.

couldn't believe it wasn't on my ankles anymore. [...] *Yes, with God! Freedom, new life, resurrected of the dead [...]. What a glorious moment!*" (Dostoevsky 2015, p. 295. Our translation).

Ob. 189 *poco* *f* *mf* *f* *sfz*

Vln. 189 *f* *mf* *f* *mf* *sfz* *sfz*

As correntes caíram no chão. ... não conseguia acreditar que não estivessem nos meus tornozelos. ...  
Liberdade, vida nova, ressuscitado dos mortos ... Que momento glorioso!

Figure. 7: Seventh movement – *Giga*

The composer deliberately omits the exclamation from the text “*Yes, with God!*”. He leaves to the performers and listeners to discover it by themselves and seems to very gently invite them: “*Choose, but yourself, of your own free will – The Liberty, the New Life and the Resurrection*”.

## Conclusion

The composition of the seven sections of *Reading of Dostoevsky* allowed the authors of this article to glimpse the possibility of linking the music with both the Baroque Suite and the use of numerology as one of the supports in the development of the specific musical semantics for this work. The associations with the Suite are mainly due to the stylistic character of the movements, more than to the adherence to specific dance meters, which have been stylized since the Baroque period. We found that the association was convincing, and, more than that, enlightening. The number seven symbolizes wholeness, perfection, consciousness, and spirituality. It also symbolizes cyclical completion and renewal. In addition to the organization in seven sections—seven also symbolizes the pursuit of learning and perfection—we believe that numerology has an important symbolic role in the definition of the formal proportions of this composition, what was allowed to reach a quite convincing evidence in the seventh movement.

Although the texture of *Reading of Dostoevsky* is densely chromatic, we were able to demonstrate that Guido d'Arezzo's diatonism plays a crucial symbolic role, including the way in which the motifs of the serial theme are contoured since the first movement.

*Reading of Dostoevsky* is a syncretic work in which we distinguish a new style of chamber music. It appropriates the large-scale achievements of the polyphonic era, the revived nineteenth-century program style, serialism, dodecaphony, expressionism, impressionism, 20<sup>th</sup>-century polyrhythms, reaching the 21<sup>st</sup> century in search of consonant combinations between resulting subharmonics<sup>12</sup> and high-overtone constructions expressed in ethereal translucent virtual texture in the background space, created by the specific timbre characteristics of the oboe and the violin.

Like in Berg's compositions (for instance, in the *Lyric Suite*), *Reading of Dostoevsky* strives for the concise representation of musical and extra-musical ideas. Indeed, Pereira makes a successful attempt to present a large-scale generalization of musical styles and techniques associated with philosophical existential principles that inspire art creators of all ages.

Therefore, *Reading of Dostoevsky* is not just a representation of Fyodor Dostoevsky's drama *The House of the Dead*. From that drama the composer derives a message and a synthesis of inspiration, spiritual sublimity, and deep international humanism.

## References

1. Beach, David. 2005. *Aspects of Unity in J. S. Bach's Partitas and Suites*. Rochester: University of Rochester Press.
2. Cohen, David. 2002. Notes, scales, and modes in the earlier Middle Ages. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, p. 305–363. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Dostoevski, Fyodor. 2005. *The House of the Dead*. Sofia: Zahariy Stoyanov.
4. Dostoiévski, Fyodor. 2015. *Recordações da Casa dos Mortos*. Nicolau S. Peticov (Trad.). São Paulo: Ed. Nova Alexandria.

---

<sup>12</sup> Low "undertones" caused by symmetrical coincidences of wave phases of two higher pitches. This phenomenon of musical timbre is called: *resultant harmonics* or *resultant subharmonics*.

5. Forte, Alan; Gilbert, Steven. 1983. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W.W. Norton and Company.
6. Hodges, Richard. 2021. *Theosophy of the musical scale*. <http://www.richardhodges.com/TheosophyOfMusicalScale.pdf>. Retrieved on August 17, 2021
7. Kirkov, D. 1981. The turning point in Dostoevsky and “The House of the Dead”. In Fyodor Dostoevsky, *Collected works*, v. 3. Sofia: Narodna Kultura.
8. Luna, Jairo Nogueira. 2019. Desvendando os Segredos da Chave de Salomão. *Revista Diálogos*, n. 21. Garanhuns: Universidade de Pernambuco.
9. Schimmel, Annemarie. 1993. *The Mystery of Numbers*. New York: Oxford University Press.
10. Yapova, Natasha. 2011. *Second Viennese School: Schoenberg, Webern, and Berg*. Sofia: Mars 09 EOOD.

# Leitura de Dostoiévski

Oboé e Violino

Flavio Santos Pereira

13jan-11fev2016

flaviosp@unb.br



# Leitura de Dostoiévski

para oboé e violino

Flavio Santos Pereira

13jan-11fev2016

## I

Era um homem pequeno, muito magro e pálido, ...

Oboe

mf

mp

f

Ob.

mf

f

ff

f

8

più lento ♩ = 60 accel. ----- ♩ = 84 rit. -----

Ob.

p

mf

f

mf

11

Ob.

♩ = 54

mp

mf

mp

p

poco

## II

Todos conheciam o motivo de sua condenação ... É comum considerar crimes dessa natureza como desgraças recíprocas ...

Ob.

mf

p

mp

mf

mp

Vln.

mf

mp

p

mp

mf

mp

Ob.

17

p

f

mf

rit. -----

Vln.

17

p

mp

f

cresc. -----

©2016 Flavio Santos Pereira

20  $\text{♩} = 57$  *accel.*

Ob. *p* *mp* *cresc.*

Vln. *p* *mp* *pizz.* *p* *mf* *f* *arco* *mf*

23 *ff* *f* *f*

Ob. *ff* *f* *f*

Vln. *ff* *f* *f*

25 *mf* *mf* *p*

Ob. *mf* *mf* *p*

Vln. *mf* *mf* *p*

28 *p* *mp* *p* *mf*

Ob. *p* *mp* *p* *mf*

Vln. *mp* *mf* *p* *mf subito* *gliss.*

III

... consegui dela notícias sobre o falecimento e ganhei uma cesta velha com papéis dele. ... encontrei um calhamaço cheio ... com uma letra miúda. ... Naquele texto se alinhavam ...

31  $\text{♩} = 75$

Vln. *p* *mf* *mf* *f*

Vln. 37 *ff* *accel.* *subito p* *ff* *p* *mf*

Vln. 42 *mf* *cresc.* *fff*

Vln. 46 *loco* *rit.* *dim.*

Vln. 49 *p* *mf* *subito f* *dim.* *p* *mf* *mf*

Vln. 54 *f* *ff* *p*

IV

Ob. 59 *mf* *mf* *mp* *mf* *mp* *f*

Vln. 59 *mf* *mf* *mp* *f* *p*

Ob. 63 *p* *mf* *cresc.*

Vln. 63 *mf* *cresc.*

♩ = 117

Ob. 67 *ff sf p sf sf* *f sf p sf sf*

Vln. 67 *ff sf p sf sf* *mf* *f sf p sf sf*

*rit.* ... ♩ = 93

Ob. 70 *mp* *mf smfz* *mp* *mf*

Vln. 70 *mf smfz* *mp* *mf*

Ob. 74 *mf* *p* *mp* *f poco*

Vln. 74 *mf* *p* *mp* *f*

Ob. 78 *f* *mf* *mp* *f pesante*

Vln. 78 *f* *mf* *mp* *f*

V

♩ = 108

80

Ob. *mf* *mp* *mp*

Vln. *mf* *mp* *mp* pizz.

85

Ob. *mf* *poco* *f*

Vln. *mf* *quasi f* *f* arco

♩ = 132

89

Ob. *mf* *f* *mp subito* *mf*

Vln. *mf* *f* *f* *mp subito*

93

Ob. *f* *mf* *ff*

Vln. *mf* *f* *mf* *ff*

Ob. 97 *tr* *sempre ff*

Vln. 97 *tr* *sempre ff*

Ob. 101 *f* *mf*

Vln. 101 *f* *mf*

Ob. 105 *f subito* *ff* *mp* *accel.*  $\text{♩} = 90$

Vln. 105 *f subito* *ff* *mp*

Ob. 108 *mp espressivo* *mf* *p poco* *molto rit.*  $\text{♩} = 63$

Vln. 108 *mp* *mf* *p poco*



# VI

Ob. *♩ = 57*  
126 *pp espressivo* *mf* *p*

Vln. *mf* *p poco* *p* *p poco* *p*

Ob. *mf* *mp* *crescendo*

Vln. *mf* *mp* *mp poco* *mp cresc.*

Ob. *f* *decrescendo*

Vln. *f* *decrescendo*

Ob. *mp* *p espressivo* *mf* *mp*

Vln. *p* *p poco* *p* *p poco*



Ob. *crescendo* *f*

Vln. *mf* *poco* *mf* *crescendo* *f* *gliss.*

Ob. *senza tempo quasi una cadenza* *a tempo* *decrecendo* *p* *mp*

Vln. *mf* *pizz.* *arco* *mp* *poco* *mp* *mf*

Ob. *mp* *p* *mp* *p* *pp* *poco*

Vln. *mp* *p* *mp* *pp*

# VII

♩ = 123

Ob. *f* *mf* *f* *mp* *f*

Vln. *f* *mf* *f* *mf* *sfz* *mp* *f*

Ob. 153 *mf* *f* *mp* *mf* *f* *mf*

Vln. 153 *f* *mf* *mp* *mf* *f* *mf*

Ob. 158 *mf* *f* *mf* *f* *mf* *mf*

Vln. 158 *f* *mf* *mf* *f*

Ob. 162 *poco* *mf cresc.* *ff* *poco*

Vln. 162 *mf* *poco* *mf cresc.* *ff* *sfz*

Ob. 166 *p espressivo* *mf* *p* *poco* *p*

Vln. 166 *mp* *mf* *mp* *p* *mp* *p*

$\text{♩} = 99$

Ob. 171 *mp* *mf* *p* *p* *poco* *p*

Vln. 171 *mf* *mp* *p*

♩ = 123

Ob. 174 *f* *mf* *mf* *poco* *mf* *f*

Vln. 174 *f* *mf* *mf* *poco* *mf*

Ob. 178 *mf* *mf* *f* *mf* *f*

Vln. 178 *f* *mf* *f* *mf* *mf*

Ob. 182 *mf* *mp* *mf* *f* *f*

Vln. 182 *f* *mp* *mf* *f* *mf*

Ob. 186 *f* *poco* *sfz* *mf* *f*

Vln. 186 *f* *mf* *f* *mf*

Ob. 189 *poco* *f* *mf* *f* *sffz*

Vln. 189 *f* *mf* *f* *mf* *sfz* *sffz*

As correntes caíram no chão. ... não conseguia acreditar que não estivessem nos meus tornozelos. ...  
 Liberdade, vida nova, ressuscitado dos mortos ... Que momento glorioso!

Citações extraídas de **Recordações da Casa dos Mortos**, de *Fiódor Dostoiévski*, na tradução de *Nicolau S. Peticov*, Ed. Nova Alexandria, São Paulo, 2015.

## Sobre os autores

*Carlos Almada* (carlosalmada@musica.ufrj.br) é professor associado na Escola de Música da UFRJ. Pesquisador, com artigos publicados em periódicos acadêmicos e em congressos no Brasil e no exterior, tendo como principais interesses de pesquisa a variação musical, bem como investigações sistemáticas sobre a estrutura de gêneros da música popular, incluindo formulações teóricas originais. Autor dos livros *Arranjo* (EDUNICAMP 2001), *A estrutura do choro* (Da Fonseca 2006), *Harmonia funcional* (EDUNICAMP 2009), *Contraponto em música popular* (Editora da UFRJ 2013) e *Nas Fronteiras da Tonalidade: tradição e Inovação na Primeira Sinfonia de Câmara Op.9 de Arnold Schoenberg* (Prisma 2016). Arranjador, com atuação na música popular. Compositor, com diversas participações em edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea e do Panorama da Música Brasileira Atual. Membro da Associação Brasileira de Teoria e Análise e da Sociedade Brasileira de Computação Musical. É líder do grupo de pesquisa MusMat e membro do corpo editorial do *Brazilian Journal of Music and Mathematics*.

*Robert S. Hatten* (rohatten@austin.utexas.edu) ingressou em 2011 como professor de teoria musical na *Butler School of Music* na *University of Texas*; lecionou anteriormente na *University of Indiana*. Seu primeiro livro, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* (Indiana University Press, 1994), recebeu o prêmio *Wallace Berry Publication Award* da *Society for Music Theory* em 1997. Seu segundo livro, *Interpreting Musical Gestures, Tópicos e tropos: Mozart, Beethoven, Schubert* (Indiana University Press, 2004) contribuiu para o lançamento da série de livros "*Musical Meaning and Interpretation*", da qual Robert Hatten atua como editor geral. Hatten foi presidente (2017–19) e vice-presidente da *Society for Music Theory* (2005–07) e presidente da *Semiotic Society of America* (2007–08). Seus interesses de pesquisa incluem teorias semióticas do significado musical (incluindo agência, gêneros expressivos, gesto, estilo, tópicos, tropos e narratividade), performance e análise (como pianista), música e texto poético (como poeta) e a ópera do século XX (como libretista e compositor). Ele tem sido convidado para apresentar artigos e



palestras em toda a América do Norte e Europa, e séries de palestras na Polônia, Finlândia, Espanha e México.

Pianista de formação, *Maria Lúcia Machado Pascoal* (mlpascoal@gmail.com) é doutora em Música (UNICAMP). Professora e pesquisadora na área de Linguagem e Estruturação Musical no Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, nos Cursos de Graduação, Extensão e Pós-Graduação (atualmente aposentada). Integrante da Comissão de Especialistas do Ensino de Música (MEC), assessora ad-hoc da FAPESP, do MEC e da CAPES. É associada ao *Centre de Documentation – Claude Debussy*, Paris (França). Seu trabalho de Análise Musical desenvolve principalmente o estudo da música brasileira dos séculos XX e XXI. Colabora nas principais publicações especializadas em música no Brasil e participa de encontros e congressos nacionais e internacionais, como os Simpósios Villa-Lobos em São Paulo, o I Congresso Internacional Villa-Lobos, em Paris, do Seminário Orpheus Music Theory, em Ghent (Bélgica) e Jorge Peixinho, em Portugal. É autora de *Estrutura Tonal: Harmonia* (Companhia Editora Paulista) <www.cultvox.com.br> e foi editora da revista OPUS, da ANPPOM. Coordena o Grupo de Trabalho “Musicanálise” e participa do Grupo de Estudos “Memória, Identidades e trajetórias”; na TeMA e no Grupo “Trama”; na PPGMUS/ECA/USP. Em 2014 fez parte da criação da Associação Brasileira de Teoria Musical e Análise (TeMA), para a qual foi eleita Vice-Presidente no biênio 2019-2021.

Graduada em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (1972), *Cristina Capparelli Gerling* (cgerling@ufrgs.br) recebeu o grau de *Master of Music* no *New England Conservatory* (1975) e de *Doctor of Musical Arts* na *Boston University* (1985). Atualmente é professora titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul onde orienta iniciação científica, mestrado, doutorado e posdoutorado. Foi representante do comitê de Artes no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (2002–2004). Pianista com CDs gravados e intensa atividade artística, seus alunos tem recebido prêmios expressivos em concursos nacionais e internacionais. Em 2008, foi convidada pela ABM (Rio de Janeiro) para participar da série Trajetórias e em 2009 gravou um CD para o selo Meridian (Inglaterra) com a violoncelista Tânia Lisboa, intitulado *The Brazilian Cello*. Em 2011, lançou o CD intitulado "Cristina Capparelli interpreta a obra para piano de Alda Oliveira e Jamary Oliveira". Em

2014, concluiu o projeto de gravação das 8 Sonatinas e da Sonata de Camargo Guarnieri em parceria com seus colegas Catarina Domenici, André Loss e Ney Fialkow. Tendo desenvolvido um trabalho extenso com o repertório latino-americano e reunido um vasto acervo de obras de compositores brasileiros e latino-americanos, disponibiliza os resultados online para comunidade acadêmica. Seus trabalhos investigativos recentes na área de musicologia cognitiva e do estudo da execução instrumental de alto nível têm sido aceitos nos principais congressos da área no país e no exterior. Como coordenadora de grupo de pesquisa, os resultados parciais podem ser obtidos no site: [www.ufrgs.br/gppi](http://www.ufrgs.br/gppi). No primeiro semestre de 2014 esteve em residência na *Indiana University* através do *Center for Caribbean and Latin American Studies* e o *Latin American Music Center*, este último parte da *Jacobs School of Music*, com o apoio da *Fulbright Commission* que a apoiou pela terceira vez. Distingue-se por aliar as atividades artísticas, de pesquisa e de docência com o mesmo entusiasmo e dedicação.

*Guilherme Sauerbronn de Barros* ([guisauer@gmail.com](mailto:guisauer@gmail.com)) possui graduação em Música Bacharelado em Instrumento Piano pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1994), Mestrado em Música em Instrumento Piano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998) e Doutorado em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2005). É professor associado na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde orienta trabalhos de mestrado e doutorado e coordena projetos de pesquisa. Tem vasta experiência como camerista e desenvolve pesquisa nas áreas de análise musical, estética e interpretação musical, abordando os seguintes temas: piano, análise musical, Schenker, Ernst Mahle, harmonia, estética e música de salão. Em 2017 lançou, juntamente com o violoncelista Hugo Pilger, o CD “A Integral para Violoncelo e Piano de Ernst Mahle”, que veio a ser premiado em 2019 no Prêmio Açorianos (RS) nas categorias: melhor CD erudito, melhor intérprete (Hugo Pilger), melhor compositor (Ernst Mahle). Foi editor da revista DAPesquisa (2009–2013) e atualmente é membro do corpo editorial da revista Debates (UNIRIO), membro do conselho editorial da UDESC, editor convidado do *Art Reseach Journal* e editor permanente da revista Orfeu, do PPGMUS-UDESC. É membro da diretoria da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA) nos biênios 2018-2020 e 2020-2022, onde ocupa o cargo de Primeiro Secretário.

*Paulo de Tarso Salles* (ptsalles@usp.br) tem graduação em Música pela Universidade Sao Judas Tadeu (1987), mestrado em música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2002), doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e pós-doutorado pela University of California Riverside (2014). É Professor Livre Docente no Departamento de Música da ECA/USP, onde trabalha desde 2008. Tem experiência na área de Música, com ênfase em teoria e análise musical, estética musical, música brasileira e teoria dos tópicos musicais. Coordena o PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos), grupo de pesquisa cadastrado no CNPq. Autor dos livros: *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função* (Edusp, 2018); *Villa-Lobos: processos composicionais* (ed. Unicamp, 2009) e *Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e seus reflexos no Brasil - 1970-1980* (ed. Unesp). É idealizador e coordenador do Simpósio Villa-Lobos na Universidade de São Paulo.

Professor Livre-Docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP), *Diósnió Machado Neto* (dmneto@usp.br) é professor do programa de Pós-Graduação em Musicologia do Departamento de Música da ECA-USP, onde ministra as disciplinas de Análise da Historiografia Musical Brasileira e Estudos de Significação Musical, e do Programa de Pós-Graduação em Mudança Social e Participação Política (PROMUSPP) da EACH-USP. Professor Convidado do Magíster en Musicología Latinoamericana da Universidad Alberto Hurtado (Chile). É Membro Colaborador do Grupo de Investigación Música no Período Moderno do CESEM-Universidade Nova de Lisboa. Integra desde 2010 o *Italian and Ibero American Relationships Study Group* (RIIA), sediado no IMLA-Veneza (*Istituto per lo studio della musica latinoamericana durante il periodo coloniale*). É fundador da Associação Regional para América Latina e Caribe da *International Musicology Society* (ARLAC-IMS) e da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). Coordena o Laboratório de Musicologia (LAMUS-EACH), onde desenvolve a Linha de Pesquisa Processos Históricos, Ideológicos e Discursivos da Música Brasileira. Recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes de Tese 2009 pela tese "Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil Colonial".

*Fernando Tavares* é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, na área de Musicologia. Tem atuação como contrabaixista,



produtor e pedagogo musical. Licenciado em Música e Especialista em Docência na Educação a Distância. É membro do Laboratório de Musicologia desde 2018.

*Rodrigo Lopes da Silva* é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, na área de Musicologia. Tem atuação como regente coral, pedagogo musical, pianista, arranjador e produtor musical. Pós-graduado e licenciado em Educação Musical, é graduado em Regência. É membro do Laboratório de Musicologia desde 2018.

*Gustavo Caum e Silva* é graduando do curso de Filosofia na FFLCH-USP. É membro do Laboratório de Musicologia desde 2016. Foi bolsista IC do Programa Unificado de Bolsas da USP.

*Rodolfo Nogueira Coelho de Souza* (rcoelho@usp.br) é professor Titular do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, vinculado à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto. Atua como orientador de doutorado na Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. De 2000 a 2005 foi Professor do Departamento de Artes da UFPR. Graduou-se em Engenharia pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (1976), fez Mestrado em Musicologia na ECA-USP (1994) e Doutorado em Composição Musical na University of Texas at Austin (2000). Em 2009 realizou pesquisas de pós-doutorado na University of Texas at Austin com E. Antokoletz e R. Pinkston. Atua nas áreas de Composição Musical, Tecnologia da Música e Musicologia Analítica. Foi coordenador do Lacomus - Laboratório de Computação Musical da UFPR (2001-2004) e atualmente é coordenador do Lateam - Laboratório de Teoria e Análise Musical do DM-FFCLRP-USP. É presidente da TeMA - Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical para os biênios 2019-22. Foi editor do periódico *Musica Theorica* entre 2019 e 2020. Entre suas composições musicais destacam-se: *O Livro dos Sons* (2010) para orquestra e sons eletrônicos, *Concerto para Computador e Orquestra* (2000) e *Tristes Trópicos* (1991). É bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ2 do CNPq.

*Paulo Yassuhide Fujioka* (pfujioka@sc.usp.br) é professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo atuando nas áreas de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e Projeto de Edificações. Líder do Grupo de Pesquisa Mus/Arq que estuda as inter-relações entre as artes da Música e da Arquitetura Arte. Foi membro do Núcleo de Pesquisa N.ELAC Núcleo de Apoio à Pesquisa para os Estudos de Linguagem em Arquitetura e

Cidade da Universidade de São Paulo, baseado no IAU-USP (2012-19). Fez Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1986), com Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo com a dissertação de "O Edifício Itália e a arquitetura dos edifícios de escritórios em São Paulo" (1996) e Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo com a tese "Princípios da Arquitetura Organicista de Frank Lloyd Wright e suas influências na Arquitetura Moderna Paulistana" (2004). Atuou como Assistente de Curadoria da 3ª e 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, organizado pela Fundação Bienal e pelo IAB-SP (1997-2000).

*Hanon Guy Lima Rossi* (hanon.rossi@usp.br) é Doutorando em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP) desde 2020, Mestre em Processos de Criação Musical pela USP (2019), e Bacharel em Composição pela USP (2016). É formado em Piano na Escola Municipal de Música de São Paulo (2011), e cursa Cravo pela mesma instituição desde 2017. Possui premiações em diversos concursos de composição, entre os quais o 1º lugar do concurso internacional "Antonin Dvorak" (IADCC) em 2014, 1º lugar do "Quarteto Lígnea" (2010), 2º lugar no IADCC (2013), e 3º lugar no "Tinta Fresca" pela orquestra filarmônica de Minas Gerais (2018).

*Adriana Lopes Moreira* (adrianalopes@usp.br) é Livre-docente, Professora Doutora Associada no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP, 2004-) e no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP (2010-). É coordenadora da Graduação do CMU (2017-2021) e do Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical (ECA e CNPq, 2015-). É co-coordenadora do Laboratório de Percepção, História, Estética e Análise Musical (CMU, 2008-) e dos Encontros Internacionais de Teoria e Análise Musical, EITAM (2009-). Foi editora-chefe de publicações da ANPPOM (2011-2015), que englobam a Revista OPUS (Qualis-CAPES A1), a série Pesquisa em Música no Brasil e a coordenação científica dos congressos anuais.

*Norton Dudeque* (norton.dudeque@ufpr.br) possui mestrado em Performance musical - University of Western Ontario (1991), mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (1997), doutorado em Música (Ph.D.) - University of Reading (2002). Realizou estágio pós-doutoral no Kings

College em Londres (2012). Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Paraná e atua no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teoria e análise musical, atuando principalmente nos seguintes temas: análise musical, musicologia, teoria musical, música brasileira dos séculos XIX e XX.

*Adailton Pupia* (adailtonpupia@yahoo.com.br) é graduado em música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, especialista em educação musical pela mesma instituição, mestre e doutor em musicologia pela UFPR. Atualmente participa dos grupos de pesquisa: contexto, estruturação, influência e estilo musical entre 1850-1950 (UFPR); PAMVILLA – Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos (USP); e da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA). Em 2005 Pupia foi finalista do concurso Armando Prazeres da Petrobrás-RJ para jovens solistas. Em 2012 lançou seu álbum instrumental intitulado de “Guartelá”. Adailton Pupia foi diretor artístico e maestro da Orquestra Sinfônica de Ponta Grossa por quatro anos e realizou apresentações e gravações ao lado de músicos de grande prestígio. Em 2014 foi convidado para reger a Orquestra de Câmara de Braga e o Coro da Fundação Gulbenkian, em Portugal. Foi criador e apresentador do programa televisivo “Mundo da Música” exibido pela TVE. Atuou como colunista do jornal Diário dos Campos por dois anos, na coluna semanal “Mundo da Música”. Foi professor do Conservatório Maestro Paulino Martins Alves, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, e da Universidade Estadual do Paraná (EMBAP), nas mais variadas disciplinas. Ministrou disciplinas como professor convidado nos cursos de pós-graduação da CENSUPEG e da PUCPR. Atualmente é professor auxiliar dos cursos de licenciatura em música e produção musical da PUCPR e orientador de atividades na área da música do SESC Água Verde.

*Gabriel Venegas Carro* (gabriel.venegascarro@ucr.ac.cr) é Doutor (PhD, 2017) e Mestre (MM, 2013) em Teoria Musical pela *University of Arizona*, bem como Bacharel e Licenciado em Piano (*performance*) pela *Universidad de Costa Rica* (2006 e 2009). Já apresentou suas pesquisas em congressos nos Estados Unidos, América do Sul, Caribe e Europa, incluindo os congressos anuais das sociedades de teoria Flamenco-Holandesa (2012), Alemã (2013, 2015 e 2016), Italiana (2018), Brasileira (2019) e norte-americana (2017, 2021), o Congresso Bienal da IASPM (2015 e 2017), o Congresso Europeu de Análise Musical (2017) e a Conferência

Internacional de Forma Musical (2021). Professor em tempo integral na Universidade da Costa Rica, nos últimos cinco anos Gabriel também conduziu, como professor visitante, seminários de graduação e pós-graduação na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Brasil), na *Hochschule für Musik/Johannes Gutenberg-Universität Mainz* (Alemanha) e na *Universidad de la República del Uruguay*. Seus interesses atuais incluem abordagens analíticas e teóricas da música tonal, a forma sonata no século XIX, os adágios sinfônicos de Anton Bruckner, crítica textual e edição musical, linguagens tonais no Pop e Rock e a decolonialidade da teoria y terminologia musical.

*Yara Caznok* (cazca@uol.com.br) é professora Assistente Doutora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), desde 1994. Atua principalmente nas áreas de harmonia, teoria, análise, educação musical e formação de professores, tanto na graduação quanto na pós-graduação. Responsável pela criação e Coordenação do Projeto de Extensão Da Capo - Curso Preparatório para o Vestibular de Música. Foi Coordenadora do Conselho de Cursos de Bacharelado e de Licenciatura em Música do Instituto de Artes da UNESP, campus São Paulo de setembro de 2012 a agosto de 2016.

*Bojin Iliev Nedialkov* (nedelman17@gmail.com) é professor doutor (DMA) pela Academia Nacional de Música – Sofia, Bulgária, em performance (oboé) e musicologia. Leciona na Universidade de Brasília (UnB), Brasil. Disciplinas: Oboé, Música de Câmara, Linguagem e Estruturação Musical. Áreas de pesquisa: Construção e Confecção de Palhetas de Oboé, Estruturação Musical e Análise Interpretativa. Produção Científica: livros, material didático, artigos. Coordenando cursos e workshops nas áreas específicas da pesquisa.

*Nadia Vassileva Nedialkova* (nadia\_violin@yahoo.com) é professora doutora (DMA) pela Academia Estatal Musical – Sofia, Bulgária, em performance (violino). Leciona na Universidade de Brasília (UnB), Brasil. Disciplinas: Violino, Música de Câmara, Orquestra de Cordas, Projeto de Recital. Áreas de pesquisa: Problemas Posturais Específicos, Metodologia Pedagógica na área de Violino e Ensembles e Análise Interpretativa. Produção científica: livros, material didático, artigos. Coordenando cursos e workshops nas áreas específicas da pesquisa.

*Flávio Santos Pereira* (flaviosp@unb.br) graduou-se em Composição e Regência pela Universidade de Brasília (1988), sob a orientação do Prof. Dr. Claudio Santoro. Obteve o título de Mestre em Antropologia pela Universidade

de Brasília (1999) com a defesa da tese "Hierarquia, Prestígio e Poder de Influência na Música Erudita", sob a orientação do Prof. Dr. Wilson Trajano Filho. Obteve o título de Doutor em Composição Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012), sob a orientação do Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves, com bolsa concedida pelo CNPq. É professor efetivo da Universidade de Brasília desde 1991.



## Sumário

i

Editorial

## Artigos

- 1 Uma teoria para classes de condução parcimoniosa de vozes  
*A Theory for Parsimonious Voice-Leading Classes*  
Carlos de Lemos Almada
- 48 Uma conversa com Robert Hatten sobre *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*  
*A Conversation with Robert Hatten about A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*  
Robert Hatten; Maria Lúcia Machado Pascoal; Cristina Capparelli Gerling; Flavio Santos Pereira; Diósnio Machado Neto; Guilherme Sauerbronn de Barros; Paulo de Tarso Salles
- 74 É assim, porque é assim que tem que ser: a retórica galante nos motetes de José Maurício, observada no uso da pedagogia dos *partimenti*, da gramática das *esquematas* e da oratória musical  
*It is as it is, because this is how it should be: galant rhetoric in José Maurício's motets, observed within the use of partimenti pedagogy, schemata grammar and musical oratory*  
Diósnio Machado Neto; Fernando Tavares; Rodrigo Lopes da Silva; Gustavo Caum e Silva
- 142 Estratégias narrativas e espaço sonoro em *Nau dos Insensatos* de Conrado Silva na XX Bienal de São Paulo  
*Narrative Strategies and Sound Space in Nau dos Insensatos by Conrado Silva at the XXth Art Biennial*  
Rodolfo Coelho de Souza; Paulo Yassuhide Fujioka
- 165 Anotações sobre forma musical e três técnicas motivico-temáticas de Schoenberg, desdobramento motivico, variação progressiva e prosa musical  
*Notes on Musical Form and Three Motivic-Thematic Techniques by Schoenberg, Motivic Unfolding, Developing Variation, and Musical Prose*  
Norton Dudeque
- 207 Mapeamento de derivações por variáveis sintéticas na *Peça para dois minutos* de Guerra-Peixe  
*Mapping of derivations by synthetic variables in Peça para dois minutos by Guerra-Peixe*  
Hanon Guy Lima Rossi; Adriana Lopes Moreira
- 226 Gestos Conclusivos na Sinfonia n. 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos  
*Conclusive Gestures in Symphony no. 8 (1950) by Heitor Villa-Lobos*  
Adailton Sergio Pupia
- 259 Experimentos de Schubert com a Forma Processual  
*Schubert's Experiments with Processual Form*  
Gabriel Venegas Carro
- 279 *A Fantasia Cromática*, BWV 903, de J. S. Bach  
*Chromatic Fantasy, BWV 903, by J. S. Bach*  
Yara Caznok
- 303 Decifrando *Uma Leitura de Dostoiévsky* de Flávio Pereira a partir de *A Casa dos Mortos*  
*Deciphering Flavio Pereira's Reading of Dostoevsky after the The House of the Dead*  
Nadia Nedialkova; Bojin Nedialkov; Flávio Santos Pereira

331

Sobre os autores

**TeMA**

Associação Brasileira  
de Teoria e Análise Musical